رجسٹرڈ نمبر ایس ۲۲۷

(بانی علامہ نیاز فتحپوری)

اصنافِ شاعری نمبر

نومبر و دسمبر کا مشترکہ شمارہ

سالنامہ ۱۹۶۷ء

نگار پاکستان

مرتبہ

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

قیمت فی پرچہ چار روپے

چندہ سالانہ دس روپے

صدر دفتر:- نیاز منزل - ناظم آباد ۲ کراچی ۱۸

شاخ:- نگار پاکستان - ۳۲ گارڈن مارکیٹ - کراچی ۳

پبلشر عارف نیازی نے مشہور آفسٹ پریس کراچی سے چھپوا کر ادارہ ادب عالیہ سے شائع کیا

کاتب - عالم علی خان

دائیں طرف کا صلیبی نشان اس بات کی ضمانت ہے کہ آپ کا چندہ اس شمارے کے ساتھ ختم ہو گیا

فہرست

۴۶ واں سال	سالنامہ سنہ ۱۹۶۷	شمارہ ۱۱ و ۱۲

قصیدہ ——— ۱۴۹

مرثیہ ——— ۱۸۵

رُباعی ——— ۲۱۸

واسوخت ——— ۲۳۲

ریختی ——— ۲۵۶

قطعہ ——— ۲۸۸

گیت ـــــــ ۲۹۳

شہر آشوب ـــــــ ۳۰۴

منظوم ڈرامہ ـــــــ ۳۳۴

سانٹ ـــــــ ۳۵۷

دوہا ـــــــ ۳۶۳

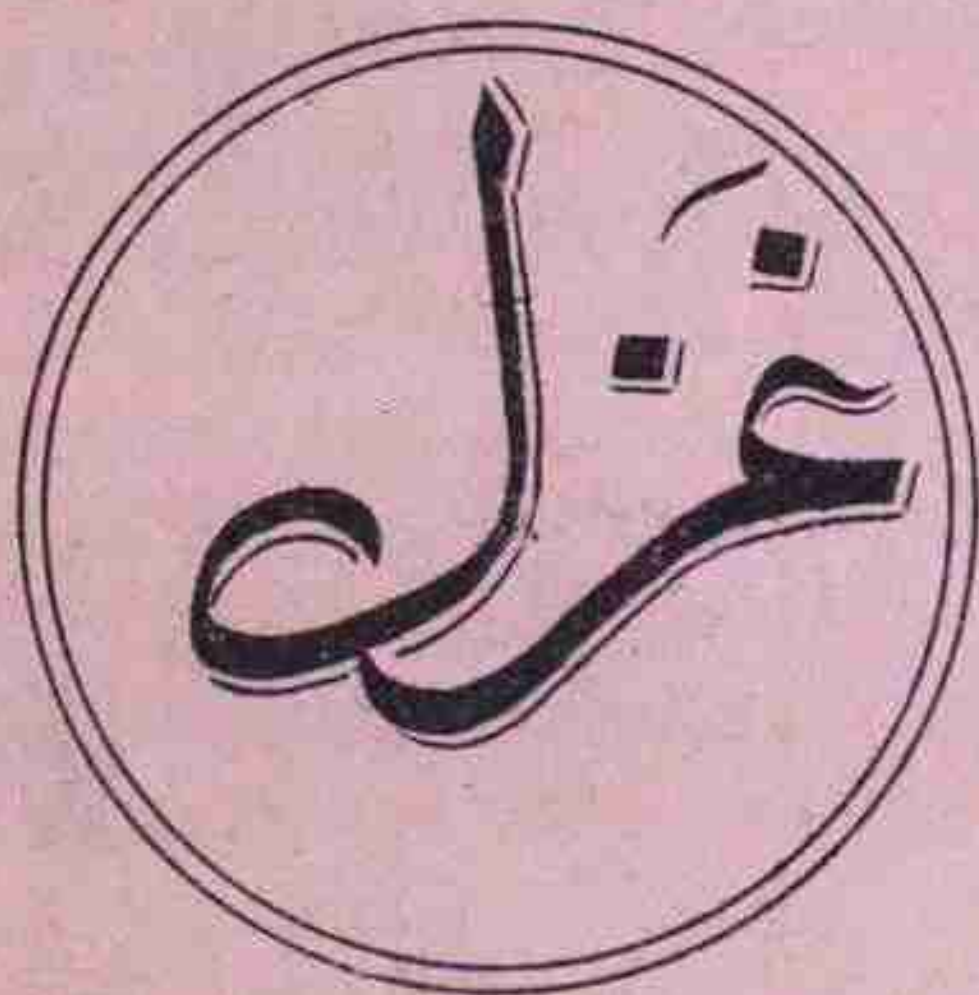
پیروڈی ـــــــ ۳۷۶

ملاحظات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

نگار پاکستان کا تازہ سالنامہ "اصناف شاعری نمبر" کی صورت میں آپ کے سامنے ہے۔ معیار و مقدار کے لحاظ سے اس کی قدر و قیمت متعین کرنا میرا نہیں، آپ کا کام ہے۔ البتہ یہ ضرور کہوں گا کہ اس میں جن ادیبوں کے مقالات شامل ہیں، ان میں سے بیشتر وہ ہیں جو ادب کے مستند و معتبر اساتذہ میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ انھیں زبان و ادب کے بلند منارے بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس لئے کہ ان کی ذات و صفات سے ایک دو نہیں زندگی و فن کے متعدد گوشے روشن ہوئے ہیں اور میری عمر کے اکثر لکھنے پڑھنے والوں نے ان سے کسب نور کیا ہے۔ اس سالنامے میں بعض ایسے لکھنے والے بھی ہیں جن کا شمار، عمر و سال کے لحاظ سے بزرگ اہل قلم میں تو نہیں ہو سکتا، لیکن اگر سعدی کا یہ قول صحیح ہے کہ "بزرگی کا تعلق عمر و سال سے نہیں فکر و دانش سے ہے" تو ہم ان کی تحریروں سے بھی سرسری نہیں گزر سکتے۔ انھوں نے اب تک جو کچھ لکھا ہے، ذمہ داری کے احساس کے ساتھ لکھا ہے اور اتنا کچھ لکھا ہے کہ نگار کے باشعور قارئین ان کے نام اور کام دونوں سے کم و بیش واقف ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ زیر نظر سالنامہ صرف مقالات کا مجموعہ نہیں بلکہ ایک اہم اور مستند مقالات کا مجموعہ ہے، ایسا مجموعہ جس کی نوعیت اور حیثیت اُردو زبان و ادب کی تاریخ میں امتیازی اور انفرادی ہے — یہ بات میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ ادب کے صنفی ارتقا سے متعلق کوئی تصنیف یا تالیف، ہمارے ہاں نظر نہیں آتی۔ نگار پاکستان نے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

گزشتہ سال "اصناف ادب نمبر" کے نام سے نثر کی تمام اصناف پر مقالات پیش کئے گئے تھے۔ زیر نظر سالنامے میں شاعری کے جملہ اصناف کا احاطہ کیا گیا ہے، گویا ۱۹۶۲ء کا سالنامہ ۱۹۶۱ء کے سالنامے کا تتمہ ہے۔ ہرچند کہ اس سے پہلے ۱۹۵۵ء میں بھی نگار لکھنؤ "اصناف سخن نمبر" کے نام سے ایک سالنامہ پیش کر چکا ہے، لیکن اوّل تو اب وہ یکسر نایاب ہے، دوسرے یہ کہ ۱۹۵۵ء کا سالنامہ چونکہ بہت مختصر تھا اسی لئے بہت سے موضوعات تشنہ رہ گئے تھے۔ بعض اصناف مثلاً ریختی، واسوخت، شہر آشوب، سانٹ، قطعہ، گیت اور منظوم ڈرامہ وغیرہ کا تو اس میں سرے سے کوئی ذکر ہی نہیں تھا، دراصل اسی کمی کے احساس کے سبب "اصناف شاعری نمبر" کی اشاعت کا خیال پیدا ہوا۔ چنانچہ اس نمبر میں ہر قدیم و جدید صنف سخن پر متعدد مقالات کے ذریعے سیر حاصل مواد فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ کوشش کہاں تک کامیاب ہے اس سوال کا جواب مجھے نہیں قارئین کو دینا ہے۔

غزل

شعر کیا ہے؟

(پروفیسر عبدالقادر سروری)

شعر معنیٰ انشا ہے۔ یہ ایسا فن ہے جو تعقل اور تخیل کی مدد سے انبساط کا پیوند صداقت کے ساتھ لگاتا ہے (ڈاکٹر جانسن) شعر انشاء کی وہ نوع ہے جو سائنس کی مدمقابل ہے۔ اس کا راست مقصد انبساط ہے نہ کہ صداقت (کالرج ۔ بیوگریفیا لٹریریا (باب ۱۴)

شعر صداقت اور حسن اور قدرت کے ساتھ عشق کا اظہار ہے اس کے ادراکات کی توضیح اور تصور کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ اور اس کی زبان کا توازن یکسانیت میں اختلاف کے اصول کا تابع ہے (لے ہنٹ، مضمون " شاعری کیا ہے " کتاب امیجینیشن اینڈ فینانسی")

" شعر الفاظ کا ایسا استعمال ہے کہ اس سے تخیل دھوکا کھا جائے۔ مصور رنگ کی مدد سے جو کام کرتا ہے۔ اس کو الفاظ کے ذریعے سرانجام کرنے کی صنعت کا نام شاعری ہے " (مکالے، اسے سے آن ملٹن)

" شعر کسی چیز یا کسی واقع کا فطری تاثر ہے۔ جو اپنی صفائی کی بدولت جذبات اور تخیل میں ایک غیر ارادی تحریک برپا کر دیتا ہے اور اسی تحریک کی مناسبت سے اس کے اظہار کی آواز اور طرز میں اُتار چڑھاؤ پیدا ہو جاتا ہے " ا ہزلٹ مضمون " پوئٹری ان جنرل ")

" شعر تخیل کی زبان ہے " (شیلے " اے ڈفنس آف پوئٹری)

" شعر انسان اور فطرت کا عکس اور شدید جذبات کا از خود چھلکنا ہے " (ورڈ سورتھ ..... مقدمہ " لی ریکل بیلاڈس ")

" شاعری تنقید حیات ہے ان اصولوں کے تحت جو شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے مقرر کردہ ہیں (میتھیو آرنلڈ، اسٹڈی " آف پوئٹری ")

" شعر مترنم خیال ہے " (کارائل ۔ ہیرو ز اینڈ ہیرو واشپ " باب " ہیرو بہ حیثیت شاعر ")

" شاعری جس کا مظہر الفاظ ہوں وہ حسن کی مسجع پیداوار ہے (ایڈگر ایلن پو " مضمون پوئٹک پرنسپل)

" شعر حیات کی تبدیل ہیئت ہے بالفاظ دیگر وہ ہماری مرئی اشیاء محسوسات اور خیالات کا تخیلی اظہار ہے (الفرڈ آسٹن " مقدمہ ہیومن ٹریجڈی ")

" شعر ایسی متوازن اور تخیلی زبان ہے۔ جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطون انسان کو ظاہر کرتی ہے " (ای سی اسٹڈمن " نیچر اینڈ ایلیمنٹ آف پوئٹری ")

"شعر مطلق بطون انسانی کا مجسّم اور حسن کارانہ اظہار ہوتا ہے جس کے لئے پرجوش اور مسجع زبان استعمال کی ہے۔" (تھیوڈر واٹس ۔ مضمون "انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا")

"شاعری مسرت زا صنعت گری ہے جس میں تخیلی حقائق مجع زبان میں ادا کئے جاتے ہیں۔" (ڈبلیو جے کور تھوپ "دی ڈیول مونٹ ان انگلش لٹریچر")

"شاعری موضوع کے مناسب مجع زبان بلکہ بحر میں ان اشیاء کا جو پر معنی ہوں تخیلی اور جذباتی اظہار یا ایماء ہے" (سی ۔ ایم ۔ گیلے ۔ "دی پرنسپلس اینڈ پراگرس آف انگلش پوئٹری")

"شاعری ادب ہے جو عام طور سے انسان سے گہرا اور اعلیٰ علاقہ رکھتا ہے۔ انسانی دلچسپی کے جز کے علاوہ اس میں جمالی دلچسپی بھی بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ کیونکہ ان لوگوں میں جن میں تفکر کا ذریعہ ایسی زبان ہے جس میں شعر لکھا جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ جمالی حس کے ایسے نفیس سانچے تیار ہو جاتے ہیں کہ خیالات کو حسن کارانہ رنگ عطا کر کے پڑھنے والوں کے قلوب کو متاثر کر سکتے ہیں" (ایم ۔ ایچ ۔ لڈل ، مقدمہ "سائنٹیفک اسٹڈی آف پوئٹری")

ان مغربی نقادوں کے ساتھ ساتھ چند مشرقی ارباب تنقید کے خیالات بھی قابل مطالعہ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ مشرق میں مغرب کی بہ نسبت شعری تنقید کو بہت کم ارتقا نصیب ہوا۔ تاہم منتخب اقوال سے مشرقی طرز تفکر کا پتہ چل سکتا ہے۔

عربی زبان کے عالموں نے شعر کی تعریف کم و بیش ایک سی کی ہے ۔ اور وہ یہ کہ شعر ایسا کلام ہے جو موزوں اور مقفیٰ ہو اور بالارادہ لکھا گیا ہو۔[1]

ابن سینا نے قدیم علماء کی ہم خیالی کے ساتھ ساتھ اس معاملے میں اپج سے بھی کام لیا ہے۔ چنانچہ ایک مقام پر خطابت اور شعر پر بحث کرتے ہوئے ، وہ دونوں کو علم منطق کی اقسام میں داخل کرتے ہیں ، منطق کی غایت تصدیق پہنچانا ہے ۔۔ اگر یہ تصدیق یقینی ہو تو برہان ہے اگر اس سے صرف ظن حاصل ہو تو یہ خطابت ہے ۔ شعر کا مقصد صداقت کی براہ راست تلاش نہیں ہوتی ۔ لیکن اس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل موجود ہوتا ہے جس سے نفس انسانی میں انبساط یا انقباض کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ابن سینا کے خیال کے مطابق شعر کی یہ تعریف کی ہوگی "شعر منطق کی وہ قسم ہے جس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل ہوتا ہے ۔ اور یہ نفس انسانی پر انبساط یا انقباض کا اثر ڈالتا ہے"[2]

قاضی عبدالعزیز جرجانی نے شعر کی جو تعریف کی ہے ۔ اس میں موجودہ فکر کی کچھ جھلک نظر آتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ "شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت (جذبات) روایت (نقالی) اور ذکاوت (تخیل) کو دخل ہوتا ہے"[3]

لیکن عربی نقادوں کے پاس عرصہ تک قدیم علماء کا خیال ہی مستند رہا ۔ چنانچہ دسویں صدی ہجری کے ایک مصنف احمد بن مصطفےٰ نے کتاب "سفر السعادۃ" کی ماہیت پر مفصل بحث کرنے کے بعد اس کے لوازم وزن ، قافیہ اور قصد مقرر کئے ہیں۔[4]

---

[1] ابن رشیق "کتاب العمدۃ"

[2] "علم ادب" شیخو السیوعی ، بیروت ۱۹۳۶ء جز ثانی ص۵

[3] "الوساطہ" ۱۳۳۱ھ ص۱۹

[4] "سفر السعادۃ" ، دائرۃ المعارف حیدرآباد دکن جلد اول باب علم العروض ص۱۷۳

فارسی میں شعر کی تعریف سب سے زیادہ علمی انداز میں نظامی عروضی سمرقندی نے کی ہے وہ لکھتے ہیں۔ "شاعری ایسی صنعت ہے جس کی بدولت موہومات کی ترتیب سے چھوٹی چیز بڑی اور بڑی چیز چھوٹی کر کے دکھائی جاتی ہے۔ اور اچھی چیز کو بدنما اور بری چیز کو خوش نما ثابت کیا جاتا ہے تاکہ اس سے انسان کے جذبات مشتعل ہوں اور طبیعت پر انبساط یا انقباض کی کیفیت طاری ہو اور یہ دنیا میں مہتم بالشان کارناموں کا سبب بنے[1]۔"

فارسی کے اکثر تذکرہ نویسوں نے بھی تمہیدی حصوں میں بھی شعر کی تعریف اپنے مذاق کے موافق کی ہے۔ لیکن ان کے خیالات صاحب "مفتاح السعادۃ" سے بڑی حد تک مشابہ ہیں۔ نظامی، عروضی، سمرقندی کا نقطۂ نظر پہلے پہل ان کی کتاب کی نایابی کی وجہ سے بہت کم رائج ہو سکا چنانچہ فارسی کے آخری تذکرہ نویسوں میں سے ایک غلام علی آزاد بلگرامی نے "خزانۂ عامرہ" میں شعر کی تعریف کی ہے وہ یہ ہے کہ "شعر ایسا موزوں کلام ہے جو مقفیٰ ہو اور قصداً لکھا گیا ہو[2]۔"

اردو میں شعری تنقید کی قسم کی کوئی چیز پہلے پہل لغت نگاروں یا تذکرہ نگاروں کی تحریروں سے ملتی ہے۔ تذکرہ نگاروں نے فارسی تذکروں کی تقلید میں کچھ کچھ شعر کی ماہیت کو سمجھانے اور اس کی تعریف اور لوازم پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی کے خیالات جو اوپر پیش کئے گئے ہیں۔ تقریباً اسی طرح کے خیالات شعر کی تعریف اور حد بندی سے متعلق عام تذکرہ نگاروں میں رائج تھے۔

مغربی تعلیم اور تحریکات کے اثر سے جو نیا ادب اردو میں پیدا ہونے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ تنقید کے اصول اور ضابطوں پر بھی از سر نو نظر ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ حالی نے جو اردو میں جدید تنقید کے بانی ہیں۔ اپنی تصنیف "مقدمۂ شعر و شاعری" میں شاعری سے متعلق سارے مسائل پر نظر ڈالی ہے اسی سلسلے میں انھوں نے شعر کی تعریف بھی لکھی ہے۔ لیکن جیسی ان کی عادت تھی انھوں نے خود اپنی رائے پیش کرنے کے بجائے مکالے کی تعریفِ شعر پیش کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ لیکن اس کی تمہید میں وہ لکھتے ہیں:۔

"شعر کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں مگر کوئی تعریف ایسی نہیں جو اس کے تمام افراد کو جامع ہو اور مانع ہو دخولِ غیر سے۔"

حالی کے معاصر شبلی نے بھی شعر العجم کے حصۂ چہارم میں شعری مسائل کی چھان بین کی ہے۔ شعر کی مختلف تعریفیں کرنے کے بعد وہ تمام مشترک اجزا کا لحاظ رکھ کر اپنی حد تک ایک جامع اور مانع تعریف ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں۔

"جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں شعر ہیں۔"

شعر کی یہ چند تعریفیں ان انشا پردازوں کی تحریروں سے ماخوذ ہیں جن کا پایۂ تنقید ادب میں مستند ہے۔ یہ بحث اور کئی صفحوں پر پھیلائی جا سکتی ہے۔ لیکن ہمیں اس سے کچھ معتد بہ فائدہ مترتب ہونے کی توقع نہیں۔ شعر کی حد بندی کا مسئلہ نازک سے نازک تعریف کے بعد بھی ترمیم اور تردید کے لئے ویسا ہی کھلا ہے جیسا کہ پہلے تھا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے شعر ایسی مخلوق ہے جس سے ہر فرد انسان مانوس ہے لیکن اس کے اسرار سے مفکر بھی بڑی حد تک بیگانہ ہے۔ گویا کسی نے یہ شعر

---

[1] چہار مقالہ باب شاعری

[2] خزانۂ عامرہ۔ نول کشور ایڈیشن ص

ہی کے متعلق کہا تھا کہ " نہ پوچھو تو میں سب کچھ جانتا ہوں اور اگر پوچھو تو میں کچھ بھی نہیں جانتا " اس کا صریح نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شعر کے تاثرات ہر شخص کے دل پر نئے نقوش ثبت کرتے ہیں ۔

شعر کی حد بندی میں ہماری ناکامی علما ہو کے کچھ اپنے قصور کے سبب نہیں ہے ۔ بلکہ دراصل شعر کی نزاکت کسی تعریف کی متحمل ہوتی نظر نہیں آتی ہے ۔ سی ، اسکوائر نے اپنے مقالہ " شاعری " میں چند اقوال نقل کرنے کے بعد نہایت ایجاز کے ساتھ ان پر تنقید کی ہے ۔ کہ " ان تعریفوں میں ایک امر بلا شبہ مشترک ہے ۔ وہ یہ ہے کہ سب کی سب ادھوری اور یک رخی تصویریں ہیں "

ان تمام امور کے باوجود اوپر لکھی ہوئی تعریفیں شعر کی حقیقت کو سمجھنے میں ایک حد تک ضرور مدد دیتی ہیں ۔ لیکن ان کا ایک اہم فائدہ یہ بھی متصور ہے کہ ان سے شعر کی منطقی حدیں اور تعریف کے ضابطے کرنے میں دشواری کا بھی اچھی طرح پتہ چل جاتا ہے تمام تعریفیں شعر کی ماہیت کو ظاہر کرنے میں درحقیقت اشاروں کا کام دیتی ہیں ۔ ہر ادیب اور شاعر شعر کی تعریف اپنے خیال کے مطابق کرتا ہے کوئی تعریف بے محدود ہے کیونکہ اس کے لکھنے والے کو کسی خاص نوع کی شاعری سے وابستگی تھی بعض تعریفیں بہت وسیع ہیں اور ان سے صرف اسی قدر معلوم ہوتا ہے کہ شعر کا اطلاق عام طور سے کس قسم کی تحریروں پر ہو سکتا ہے ۔

ایک سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ " شعر کی تعریف جب اس قدر نازک مسئلہ ہے تو اس پر وقت ضائع کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے ۔ شاعری کی کتاب سے اس باب کو سرے سے خارج ہی کیوں نہیں کر دیا جاتا ؟ " اس کا ایک نہایت معقول جواب ' ولیم ہنری ہڈسن نے دیا ہے وہ کہتا ہے کہ " شعر کی تعریف کی ضرورت اس وجہ سے لاحق ہوتی ہے کہ جب تک شعر کے عام اور بنیادی عناصر پر ہم اتفاق نہ کر لیں ۔ شعر کی خوبی کا معیار مقرر کرنے میں کوئی اصول ہماری رہبری کے لئے موجود نہیں رہتا ۔ " ممکن ہے کہ شاعری کے لئے یہ ضابطے اور قوانین کچھ زیادہ مفید نہ ہوں ، لیکن نقاد کے لئے یہ تعریفیں اصول رہنما کا کام دیتی ہیں اور شاعری اور شاعروں کا پایہ معین کرنے میں ان کے بغیر کام ہی نہیں چل سکتا ۔ ان کی عدم موجودگی میں شعر کی تنقید بعض صورتوں میں ممکن ہے کہ نہایت افراط و تفریط اور ابتری اور انتشار کی حد تک پہنچ جائے ۔

شعر کی تعریف میں تمام نازک خیالیوں اور تکرارات کو دور کرنے کے بعد جو چیزیں بچ جاتی ہیں ۔ اس سے شعر کے بنیادی عناصر ضرور معلوم ہو جاتے ہیں ۔ پہلی چیز یہ کہ شعر چونکہ آرٹ ہے ۔ اس لئے اس میں زبان اور اسلوب کی نزاکت اور خوبی کا موجود ہونا ضروری ہے ۔ جس سے جذبات خاص طور پر متاثر ہوتے ہیں ۔ لیکن وزن کے معنی محدود بحری وزن کے نہیں ہیں

اس آخری خیال کی اشاعت زیادہ تر ورڈسورتھ جیسے صناع انشاء پردازوں کی تنقیدوں اور تحریروں کے باعث دنیائے ادب میں ہوئی ۔ اور آج کل یہی زیادہ مقبول ہے ۔ اس کو دراصل شعر کی تعریف کی توسیع سمجھنا چاہئے ۔

غزل کی ماہیت و ہیئت

(پروفیسر فراق گورکھپوری)

غزل کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ایک موقع پر میں نے کہا تھا کہ غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے A SERIES OF CLIMAXES یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقایق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی انہی انتہاؤں یا انتہاؤں کا مترنم خیالات و محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے۔ اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا نغمہ نغمہ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں۔ غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں۔ غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہیے کہ مضمون یا موضوع اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے۔ اس طرح کہ غزل کے نغموں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات و تہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں، لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی یہی تہہ در تہہ جھنکاریں فولے غزل میں سنائی دیتی ہیں۔

خیال، موضوع یا مضمون کا اپنی معنویت میں تحلیل ہوجانا۔ اس فقرے میں معنویت کا مفہوم (MEANING OF MEANING) کیا ہے؟ کچھ جملوں کا عملی مفہوم ہوتا ہے کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے اور کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی یا وجدانی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہوتا ہے۔ شوپنہار، ہند قدیم کے کچھ مفکروں اور ورڈس ورتھ نے اس عمل کو درک محض یا عین علم یا علم کامل بتایا ہے۔ لہٰذا کسی چیز، کسی واقعہ، کسی خواہش، خیال یا ارادے، کسی مشاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس جو اس کے اسباب و علل، یا اسکی عملی یا کاروباری افادیت، اس کے سود و زیاں، اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تنسیخ و تردید کئے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر ہمیں وجد میں لائے اسی کا نام معنویت ہے۔ اسی کا نام حسن و جمال ہے۔ یہی خصوصیت ہر شے کی معنویت ہے جس کی بنا پر ہر چیز اپنا وجود ہم سے منوالیتی ہے۔ تو معنویت کے معنی ہوئے وجد آفرینی۔ بقول نطشہ تخیلی طور پر احساس جمال ہمیں لامحدود سے وست و گریباں کر دیتا ہے۔ جان اسٹورٹ مل نے اپنی خود نوشتہ سوانح عمری میں لکھا ہے کہ اس نے یہ فرض کر لیا کہ سماج کی زندگی کے وہ تمام اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اگر پورے ہو جائیں جن کے لئے وہ جی جان سے کوشاں تھا تو کیا زندگی اس کے لئے قبول پذیر یا جینے کے قابل ہو جائے گی۔ اس سوال پر اس کے شعور کی تہوں سے آواز آئی کہ "نہیں" تب اس نے خودکشی کی ٹھان لی۔ عین اسی موقع پر ورڈس ورتھ کی نظموں کا ایک مختصر مجموعہ اس کے ہاتھ لگا جسے پڑھ کر اس کی تمام ناآسودگی تمام روحی اذیت دور ہوگئی اور حیات و کائنات کی قبولیت کا براہ راست احساس اسے ہوگیا۔ زندگی پر اس کا ایمان پھر سے زندہ

ہوگیا۔ ہر شے کی اصلی قدریں اسی شے کے وجود یا تصور میں مضمر ہیں۔ حیات و کائنات کی وجدانی قبولیت کی توثیق کے حاصل ہونے کی حالت کو کارلائل نے ایک عظیم "نہیں" "نائے عظیم" (THE GREAT NAY) کہا ہے۔

ایک تھا راجہ جس کی تین رانیاں تھیں۔ چھوٹی رانی سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ اس کی کوئی بات وہ نہیں ٹالے گا۔ راجہ نے بڑے لڑکے کو جو پہلی رانی سے تھا راج دینا چاہا۔ چھوٹی رانی نے کہا بڑے لڑکے کو گھر سے نکال دو۔ راج وہ لڑکا پائے گا جو مجھ سے ہے۔ بڑا لڑکا اس کی بیوی اور اس کا چھوٹا بھائی جنگلوں میں نکل گئے۔ راجہ صدمہ سے مرگیا۔ جنگل میں ایک جابر راجہ نے بڑے لڑکے کی بیوی کو اغوا کرلیا۔ اس جابر راجہ سے جنگ کر کے جلاوطن شاہزادہ اپنی بیوی واپس لایا اور چھوٹی رانی کے لڑکے نے بڑے بھائی کو راج واپس کردیا۔ یہ کبھی کوئی افسانہ ہوا۔ ان سے ملتے جلتے واقعات آئے دن عدالتوں میں پیش ہوتے رہتے ہیں لیکن یہی معمولی ماجرا والمیک اور تلسی داس کے جادو بھرے قلم سے آفاقی ادب کی دوامی تخلیقوں کی شان نزول بن جاتا ہے۔ یہی حال یونان کے مشہور ناٹکوں یا شیکسپیر کے ناٹکوں کا ہے جن کے پلاٹ سو کبھی ٹھٹھریوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے لیکن جو فن کے مس سے انتہا معنویت کے حامل بن جاتے ہیں۔

جو کچھ پچھلے دو پاروں میں کہا گیا ہے وہ نفس شاعری یا نفس فن یا ادب و دیگر فنونِ لطیفہ کی ماہیت پر روشنی ڈالنے کے لئے کہا گیا ہے صرف غزل کی ماہیت پر نہیں۔ غزل دوسرے اصناف ادب سے اس لحاظ سے ممتاز ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع یا خارجی مادہ (OBJECTIVE CO-RELATIVE) سے کم ہوتا ہے۔ اس "کم سے کم" کو وجدانی جمالیاتی، تخیلی یا معنوی لحاظ سے "زیادہ سے زیادہ" بلکہ لامحدود بنا دینا علاوہ اس طرح درد یا راحت غم یا نشاط، مانوسیت یا حیرت، درک محض یا استعجاب غرض کہ تمام نفسیاتی کیفیات و تجربات کا شعورِ خالص پیدا کر کے ہمیں ایک ناقابل بیان و ناقابل فراموش انبساط و طمانیت کی دولت عطا کرنا غزل کا اصلی منصب و مقصد ہے۔ انگلستان کے شاعر کیٹس نے کہا ہے کہ شاعری لطیف انتہاؤں سے ہمیں متحیر و متعجب کرتی ہے (POETRY SURPRISES BY A FINE EXCESS) غزل کو ان لطیف ترین انتہاؤں کو حاصل کرنے اور دوسروں تک پہونچانے کے لئے کم سے کم خارجی اصلیت یا خارجی سرمایہ یا درکی مواد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر تمام فنون لطیفہ احساس حیات و کائنات کا عطر ہیں تو غزل اس عطر کا عطر ہے۔ غزل کی ماہیت تہذیب و انسانیت کے مرکزی جمالیاتی و وجدانی تجربات کی اس ماہیت و اصلیت میں پوشیدہ ہیں جہاں عقلی، اخلاقی اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک ماورائی عالم ہیں یا لامحدود کے مرکز پر منتظم ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک روحانی ددیہ کامل ایک مکمل روحانی عمل یا ردِ عمل ہوتا ہے۔ غزل میں "کم سے کم" کا "زیادہ سے زیادہ" بن جانا اس فقرے پر غور کرنے سے یہ نکتہ سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ جسے ہم روحِ غزل کہتے ہیں وہ چھوٹی سے چھوٹی بحروں میں کامیاب ترین غزلوں میں ہمیں نظر آتی ہے جہاں احساس کی انتہائی شدت نرم سے نرم ہو جاتی ہے اور ایک ارتعاش خفی بن کر رہ جاتی ہے جہاں ابدی بیکراں سکوت اور کم سے کم آواز مل کر نوائے سرمدی بن جاتے ہیں۔

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم	سو اس عہد کو اب وفا کر چلے	(میر)
چارۂ غم سوائے صبر نہیں	سو تمہارے سوا نہیں ہوتا	(مومن)

ان اشعار میں روحِ غزل جس طرح حلول کئے ہوئے ہے اس طرح مندرجۂ ذیل اشعار میں روحِ غزل کارفرما نہیں ہے۔

قتل کئے پہ غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو	ہم بھی جان سے جاتے رہے ہیں آؤ تم بھی جانے دو	(میر)
تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے	ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے	(مومن)

سوفی صدی شعر بیت ہیں کسی قدر کمی ہو جانا لازمی و ناگزیر ہے جب اسے الفاظ کا جامہ پہنایا جائے گا۔ یہاں صوت و معنی میں سمجھوتہ کرانا پڑتا ہے۔ مختصر سے مختصر الفاظ میں وسیع سے وسیع اور گہرے سے گہرا معنی سمویا جا سکتا ہے۔ یہی ہے دریا کو کوزے میں بھرنا۔ یہی ہے ہر قطرے سے بحر بیکراں کا جھانکنا۔ یہی ہے محدود لامحدود کی دائمی آنکھ مچولی۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو غزل کو دوسرے اصناف سخن سے ممتاز کرتی ہے۔ ایک بار مجنوں سے دوران گفتگو میں میں نے غزل کی شاعری کو (GNOMIC) بتایا تھا۔ یعنی رنگ خالص یا درک محض یا حسن پنہاں و حسن دروں کی شاعری۔ وجدان کی انتہائی سادگی و پرکاری سے غزل کے ان اشعار کی تخلیق ہوتی ہے۔ جنھیں ہم روح غزل کہتے ہیں غزل کہنے کے لئے بہت سیانی اور بہت معصوم طبیعت چاہئے حقیقی غزل کے اشعار ان وقفہ ہائے شعور کا پتہ دیتے جب بقول جگر غزل گو یہ محسوس کرتا ہے۔

شاعر فطرت ہوں جب دم ذکر فرماتا ہوں میں روح بن کر ذرے ذرے میں سما جاتا ہوں میں

اسی داخلی تجربہ یا حس دروں کی بنا پر شیلے نے کہا تھا کہ شاعری بیک وقت تمام علوم کا مرکز و محیط ہے دوسرے اصناف سخن، دوسرے فنون لطیف میں بھی یہ خصوصیت لازماً ہوتی ہے غزل میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔ کامیاب ہر غزل تاریخ کا ایک سلسلہ ہوتی ہے۔ ہم بحیثیت انسان کے نہ کہ بحیثیت عالم فلسفی، فقیہ۔ صوفی۔ مصلح، مدبر یا سیاست داں، احساسات کی جن انتہاؤں تک پہنچتے ہیں انھیں مقامات کی خبر ہی غزل کے بہترین اشعار ہمیں دیتے ہیں۔ غزل کو پروفیسر کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنف سخن بتایا ہے۔ دور وحشت کی جبلتیں اگر یک لخت ترک کردی جائیں تو تہذیب و فنون لطیف کی موت آجائے۔ ایمرسن نے دیوان حافظ کا انگریزی ترجمہ پڑھ کر فارسی شاعری کے عنوان سے جو مقالہ لکھا ہے یا گوئٹے نے فارسی غزل گو شعرا کو جو خراج تحسین دیا ہے وہ اس امر کا ثبوت ہے کہ دور وحشت یا دور بربریت کی جبلتیں شعور انسانی یا انسانی حس دروں کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہیں۔ بقول اصغر گونڈوی۔

مقام جہل کو پایا نہ علم و عرفاں نے میں بیخبر ہوں نہ اندازۂ فریب شہود

زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق و مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں۔ ان حقائق میں واردات عشق کو اولیت حاصل ہے کیونکہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ جنسیت کے اندھے طوفان کو توازن بخشنا یعنی تہذیب جنسیت تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ رہا ہے۔ ہم محبوب سے محبت کرکے اور اس محبت کو رچا اور سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں، حیات و کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھار کو کند ہونے سے بچاتے ہیں۔ غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و غیبی تحریکوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی طرف اس عشق کے ذریعہ سے تعمیر انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے گزر کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے۔

عشق مجنوں نیست ایں کار من است حسن لیلیٰ عکس رخسار من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بحساب خود ایک کائنات، ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں جن کی کیفیت خیال مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہارا لے کر، کم سے کم الفاظ سے کام لیکر ہمیں خالص جذبات یا جذبات محض سے دوچار کر دیتی ہے۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بیکرانی کا احساس کراتی ہے۔ ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہو سکتی، ان میں اتنی داخلیت، اتنی

اشاریت ایسی خوابناکی ایسی بیداری قلب اتنی معنویت ، ایسی کیفیت ، ایسا ارتکاز ، ایسی سادگی و پرکاری ، بیخودی و ہشیاری کا ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ شعریت و نشتریت و رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار میں ہمیں ملتی ہیں عشقیہ نظموں میں نہیں ملتیں ۔ بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی اور ہیئت کی قدروں کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں ۔ تفصیلات و جزئیات کی سحرکاریاں بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں ۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں ۔ حسن و بیان کی رنگا رنگی ایک تخیلی نظام یا ایک کائنات حسن و عشق کی بوقلمونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے پنہاں ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس غزل میں ایک تکمیلی یکسوئی ہوتی ہے جو خارجی اجزا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابلِ بیان ماورائی عالم میں لے جاتی ہے ۔ درمیانی منازل پر اشعارِ غزل کا قیام نہیں ہوتا ۔ غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجیے :۔

اثرِ غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے　　تری وہی روشِ امتحان باقی ہے　　(اثر دہلوی)

ولی اس گوہرِ کانِ حیا کا واہ کیا کہنا　　مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے　　(ولی دکنی)

کھولی تھی آنکھ خوابِ عدم سے ترے لئے　　آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے　　(خواجہ میر درد دہلوی)

زمانہ کے ہاتھوں سے چارا نہیں ہے　　زمانہ ہمارا تمھارا نہیں ہے　　(والد مرحوم عبرت گورکھپوری)

تمھیں سچ سچ بتاؤ کون تھا شیریں کے پیکر میں　　کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہکن کیوں ہو　　(آسی غازیپوری)

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر　　منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ[لہ]　　(میر)

تو اور آرائشِ خمِ کاکل　　میں اور اندیشہ ہائے دور دراز　　(درد)

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبضِ کائنات　　جب مزاجِ یار کچھ برہم نظر آیا مجھے　　(فانی)

ہماری طرف اب وہ کم دیکھتے ہیں　　وہ نظریں نہیں جن کو ہم دیکھتے ہیں　　(داغ)

مان لیتا ہوں ترے وعدے کو　　بھول جاتا ہوں میں کہ تو ہے وہی　　(جلیل مانکپوری)

نسیمِ صبح سے مرجھایا جاتا ہوں وہ غنچہ ہوں　　وہ گل ہوں میں جسے شبنم بلائے آسمانی ہے　　(آتش)

وصل میں رنگ اُڑ گیا میرا　　کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا　　(میر)

زخم کی طرح زمانے میں تو کاٹ اپنی عمر　　ہنس لے یار ولے پر اتنا ہو کہ ٹک درد کے ساتھ　　(سودا)

گر یہی ہے باغِ عالم کی ہوا　　شاخِ گل اک روز جھونکا کھائے گی　　(نسیم لکھنوی)

میری نداے درد پہ کوئی صدا نہیں　　بکھرا دئے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں　　(اصغر گونڈوی)

زمانہ کی ہوا بدلی نگاہِ آشنا بدلی　　اٹھے محفل سے سب بیگانۂ شمعِ سحر ہو کر　　(یگانہ)

صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے اے بادِ صبا　　یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک　　(آسی غازیپوری)

میرے تغیرِ حال پر مت جا　　اتفاقات ہیں زمانے کے　　(میر)

تجسس ہو تو مل جاتا ہے سب کچھ دارِ امکاں میں　　کوئی لمحہ خوشی کا آؤ ڈھونڈھیں عمرِ انساں میں　　(مانی جائسی)

وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں　　یارب ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں　　(میر حسن)

لہ　میں دوسرا مصرعہ یوں گنگنا تا ہوں :۔　منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ ۔ فراق

یوں زندگی گزار رہا ہوں ترے بغیر　　جیسے کوئی گناہ کئے جا رہا ہوں میں　　(جگر مرادآبادی)

آ مری آرزوئے دل میری بہار زندگی　　آ کہ بغیر تیرے سکوں مجھ کو ذرا نہ مل سکا　　(بہزاد لکھنوی)

چل اے ہمدم ذرا سازِ طرب کی چھیڑ بھی سن لیں　　اگر دل بیٹھ جائے گا تو اٹھ آئیں گے محفل سے　　(ثاقب لکھنوی)

کہئے کہ اب میں اپنی حقیقت کو کیا کہوں　　جو سانس لی وہ آپ کی تصویر ہو گئی　　(عزیز لکھنوی)

تارا ٹوٹتے سب نے دیکھا یہ نہیں دیکھا ایک نے بھی　　کس کی آنکھ سے آنسو ٹپکا کس کا سہارا ٹوٹ گیا　　(آرزو)

دکھانا پڑے گا اسے زخمِ دل　　اگر تیر اس کا خطا ہو گیا　　(حالی)

اے عشق کی گستاخی کیا تو نے کہا ان سے　　جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی　　(حسرت موہانی)

بہاریں ہم کو بھولیں یاد اتنا ہے کہ گلشن میں　　گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا　　(ثاقب لکھنوی)

مار ڈالے گا یہ جہان سب مجھے　　آئینہ پھینک کر سنبھال مجھے　　(بیخود دہلوی)

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی　　اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے　　(غالب)

چار چھینٹے جب پڑے ٹھنڈے چمن یاد آگیا　　سرد آہیں جب کسی نے کھینچیں وطن یاد آگیا　　(امیر مینائی)

گئی تھی کہہ کے کہ لاتی ہوں زلفِ یار کی بو　　پھری تو بادِ صبا کا دماغ بھی نہ ملا　　(جلال)

جو بھی شے ہے ہمہ تن ساز ہوئی جاتی ہے　　زندگی درد کی آواز ہوئی جاتی ہے　　(جوش ملیح آبادی)

خدا جانے یہ کیسی رہ گزر ہے کس کی تربت ہے　　وہ جب گزرے ادھر سے گر پڑے کچھ پھول دامن سے　　(نامعلوم)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا　　ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی　　کیوں ترا راہ گزر یاد آیا　　(غالب)

مرا پیام صبا کہیو میرے یوسف سے　　نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری　　(آتش)

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن　　سینے میں کوئی جیسے دل کو ملا کرے ہے　　(میر)

باغباں بلبلِ کشتہ کو کفن کیا دیتا　　پیرہن گل کا نہ بدلا کبھی میلا ہو کر　　(صبا)

ساری دنیا یہ سمجھتی ہے کہ سودائی ہے　　اب مرا ہوش میں آنا تری رسوائی ہے　　(مولانا محمد علی جوہر)

یہ شباب کے فسانے جو ہیں دل سے سن رہا ہوں　　اگر اور کوئی کہتا تو نہ اعتبار ہوتا　　(ثاقب لکھنوی)

جنوں پسند بھی کیا چھاؤں ہے ببولوں کی　　عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی　　(ناسخ)

رنگِ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں　　کیا قافلہ جاتا ہے تو بھی جو چلا چاہے　　(میر)

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا　　بات پہنچی تری جوانی تک　　(فانی)

زلف میں پھنس کے فسوں اب ہے یہ وحشت کیسی　　سانپ جب کاٹ چکا سیکھنے منتر بیٹھے　　(فسوں)

افتادہ رہنے دی تھی زمیں دل کی اس لئے　　امید تھی کہ آپ یہاں گھر بنائیں گے　　(تعشق)

بڑی احتیاطِ طلب ہے یہ جو شراب ساغرِ دل میں ہے　　جو چھلک گئی تو چھلک گئی جو بھری رہی تو بھری رہی　　(شاہ نیرنگ)

وہ تری گلی کی قیامتیں کہ لحد سے مردے نکل گئے　　وہ مری جبینِ نیاز تھی کہ وہیں دھری کی دھری رہی　　(،،)

اے دل مدعا طلب وقتِ سوال بھی تو ہو　　مجھ کو بھی نام یاد ہے اپنے گدا نواز کا　　(شاد عظیم آبادی)

خراب مٹی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردودِ دوستاں ہو — جدا ہوا شاخ سے جو پتا غبارِ خاطر ہوا چمن کا (آتش)

سوا جو تیرا حال ہے اتنا تو نہیں وہ — کیا جانئے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا (سودا)

جفائیں دیکھ لیاں کج ادائیاں دیکھیں — بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں (میر)

ہو گئی شہرہ شہر رسوائی — اے مری موت تو بھلی آئی (")

ان اشعار سے ہر باذوق آدمی کو اس کا پورا پورا اندازہ ہو جائے گا کہ جتنی تاثیر اور جس عنوان کی تاثیر جیسا سوز و گداز جو دردرسی پارسائی جیسی کیفیت و محویت ان اشعار میں ہے وہ بلند عشقیہ نظموں کے اشعار میں ہمیں نہیں ملے گی گو اچھی نظموں کے اشعار میں بھی فن و زندگی کی بہت قیمتی قدریں ملتی ہیں جن سے ہمارے وجدان کی تشفی ہوتی ہے اور ہماری تہذیب کو جلا ملتی ہے۔ غزل کا واقعی اچھا شعر، شعر الشعر ہوتا ہے۔ ایسے شعر میں شعریت کی انتہا یا آخری تہیں ہمیں ملتی ہیں۔ ہمارے وجدان و احساس جمال کے سب سے قیمتی دقیقے ایسے اشعار میں دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ انسانیت ایسے اشعار میں اپنے آپ کو پاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تہذیب ان اشعار کے آئینے میں اپنی صحیح تصویر دیکھ لیتی ہے ہم ان اشعار میں اپنے آپ کو چھو لیتے ہیں جو اس غم اپنی روح سے ایسے اشعار میں دوچار ہوتے ہیں مجاز اپنی الوہیت کا احساس کرتا ہے اور جہانِ گزران اپنی ابدیت کا خواب اور تعبیرِ خواب دیکھ لیتا ہے۔ زندگی پر زندگی کی نئی چوٹیں پڑنے لگتی ہیں۔ نقش و نگارِ عالم خطوطِ تقدیس معلوم ہونے لگتے ہیں۔ جنت کا بیاہ کرۂ ارض سے ہوتا ہوا ہم دیکھتے ہیں۔ زندگی کی دیوی اپنے سوز دروں کے گرد بھانور یا کاوے کاٹتی ہے۔ کائنات اپنے داخلی ترین محور پر رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وجود فی نفسہٖ معنی وجود بن جاتا ہے۔ جمال اپنی واجب الوجودی کو ہم سے منوا لیتا ہے ہم موجوداتِ عالم کے ان آنسوؤں میں نہا اٹھتے ہیں جن کی طہارت موجِ کوثر کو نصیب نہیں اور جن کی حیات آوری آبِ حیواں میں بھی نہیں پائی جاتی۔

جنسیت اور جنسی جبلتیں خیر و شر کی آماجگاہ ہیں۔ اس تخلیقی قوت کے لئے اہرمن و یزداں کی مسلسل جنگ جاری رہتی ہے۔ جنسیت کی مادی بنیاد لمسیات میں نہاں ہے۔ پھر لمسیات سے ابھر کر جنسیت تصورِ جمال اور جذبۂ عشق بنتا ہے پھر یہ تصور اور یہ جذبہ عاشق کی شخصیت میں جاری و ساری ہو جاتا ہے۔ عاشق و معشوق کے باہمی ارتباط و اختلاط کے بے شمار رشتہ ہائے پنہاں کردارِ حسن و عشق کے ہزار ہا پہلو، تصورِ جمال و جذبۂ عشق سے پیدا شدہ ہزار ہا کوائف و نکات بہت سی لطیف یاتی حالتیں رونما ہوتی ہیں اور ان کے جمال کا احساس ہوتا ہے۔

عملی طور پر جنسی زندگی یعنی بوس و کنار و مباشرت کے موقعے زیادہ سے زیادہ کسی کی زندگی میں چھ سات ہزار بار آسکتے ہیں۔ زندگی بھر میں ایک ہزار گھنٹے یعنی چالیس پچاس دن میں جتنے لمحے ہوتے ہیں وہ زندگی بھر کے بوس و کنار و مباشرت کے لئے کافی ہیں۔ لیکن جذبۂ عشق و تصورِ جمال یہی نہیں کہ زندگی بھر کے معاملہ ہوں، بلکہ وہ روحِ ارتقا اور تاریخِ تہذیب کے ضمیر (CONSCIENCE) کا حکم رکھتے ہیں یہ جذبہ اور تصور موت پر فتح پانے کی ضمانت اور خلافتِ کائنات کا منصب نامہ اپنے ہاتھوں میں لئے ہوئے ہیں۔ غزل کے ان اشعار کے علاوہ جو محبوب کے جسمانی حسن یا اداؤں کی مصوری کرتے وہ اشعار جو عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے حقیقت میں تمام انسانوں کے باہمی تعلقات کی مصوری و ترجمانی ہوتے ہیں محبوب کی شخصیت تو ان تعلقات کا محض نقطۂ آغاز (STARTING POINT) ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی ترجمانی جن اشعار میں ہوتی ہے وہ ہر ایسے موقع و محل پر عاید ہو جاتے ہیں جہاں طرفین کے درمیان وہی صورتِ حال پیدا ہو گئی ہے جو اس شعر کی شانِ نزول رہی ہے۔ یہی راز ہے اشعارِ غزل کی ہمہ گیری و آفاقیت کی۔ تصورِ جمال جذبۂ عشق جمال انسانیت اور انسان دوستی کے تصور و جذبہ میں منتقل

ہوجاتے ہیں اور پھر جمالِ کائنات اور عشقِ کائنات کا تصور و جذبہ بن جاتے ہیں۔ پھر اشعارِ غزل حیات و کائنات کے تمام موضوعات پر تمام پہلوؤں پر محیط ہو جاتے ہیں براہ راست یا بالواسطہ، اخلاق، فلسفہ دیگر علوم تہذیب انسانی کے مسائل یعنی زندگی سے متعلق تمام مرکزی و ہمہ گیر اصول و خیالات غزل کے دائرے میں آجاتے ہیں بشرطیکہ شاعر ان میں سوز و گداز تاثیر، براہ راست داخلی حس، وجد آفرینی، کیف انگیزی، محویت، معنویت، احساسِ جمال اور ٹھیٹھ انسانیت کا لہجہ، ایسا ردِ عمل لاسکے جو بیک وقت ارتقائے تہذیب و انسانی جبلت کی دین ہو۔ غزل کے لئے کوئی موضوع یا مضمون شجرِ ممنوع نہیں ہے۔ البتہ ہر شعرِ خام غزل کے لئے شجرِ ممنوع ہے، یعنی جنسی محبت کے علاوہ دوسرے موضوعات بھی غزل کے اشعار میں لائے جاسکتے ہیں بشرطیکہ شاعر کے سوزِ دروں کی آنچ انھیں پختہ کرچکی ہو اور حیات و کائنات کے اجمالی احساس و تصور کا لب و لہجہ ہم ایسے اشعار کو عطا کرسکیں۔ جن اشعار میں ہنگامیت، تصور کی عصبیت، عقیدہ و عمل، سطحیت، خشکی یا نیرستا، دلائل کا گورکھ دھندا۔ کوئی "ازم" (ISM) کٹر نظریات، موزوں نثریت، کسی مخصوص و محدود یا وقتی پروگرام یا منصوبے کی تکمیل کے لئے "پیغامِ عمل" ملی تصادمات نعرہ بازی، نیم پختہ یا نیم برشتہ جذبات، پارٹی بازی، شور و شغب نما خطابت یا صحافت، احساسِ برتری یا رعونت یا اینٹھ یا تقوے فروشی (SELF-RIGHTEOUSNESS) شعر کی جیتی ٹھاری ہوں وہ شعر غزل سے خارج ہے۔ غزل محفلِ وعظ یا کوئی معرکہ و مناظرہ نہیں ہے۔ غزل کے اشعار ریاضتِ پنہاں، انتہائی تخلیقی کرب و تخلیقی نشاط انتہائی محویت و سپردگی (WISE PASSINENESS) تخیل و جذبات کے انتہائی خلوص، پاکیزہ ترین جذباتِ پرستاری، انتہائی شرافتِ نفس ماہرانہ تربیتِ شعور کی دین ہوتے ہیں۔

غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علائم (SYMBOLS) سے بھی کام لیا ہے۔ کچھ روایتوں اور کلیوں کو بھی وضع کرلیا ہے۔ ساقی، میخانہ یا خمریات کے دوسرے لوازمات، جنوں، زنداں، زنجیر، بہار و خزاں، بلبلِ آشیاں، صیاد قفس کارواں منزل، دشت و چمن۔ مقتل۔ زلف و رخ۔ درِ جاناں، کوئے جاناں، محفل و انجمن یا بزم۔ شمع و پروانہ، گردشِ دوراں۔ فسانۂ طور، لیلیٰ و مجنوں، شیریں فرہاد، یوسف زلیخا۔ کعبہ و بتخانہ۔ کفر و ایمان، واعظ، شیخ، زاہد، رند، عشق، ہوش و مستی، حشر و قیامت، جنت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں اہم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لئے علائم کا کام دیتے ہیں۔ اشعار میں ہمہ گیری (UNIVERSALITY) ان علائم کے ذریعہ پیدا ہوجاتی ہے البتہ ان علائم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی۔

غزل کی غرض و غائت یہ ہے کہ پہلے غزلوں کے ہزارہا اشعار کے ذریعہ سے ہماری "تہذیبِ جنسیت" ہو ہماری شہوانی زندگی اور اس کی ترغیبوں اور تحریکوں میں بہیمیت باقی نہ رہے، ان میں لطافت، نرمی، سوز و ساز، رچاؤ، پاکیزگی تہ در تہ کیفیتیں پیدا ہوجائیں اور گوشت پوست کے تقاضے، نفسیاتی خواہشوں کی تکمیل یا "میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ" والے تقاضوں کی تکمیل۔ جنسی بھوک کی تشنگی کے ساتھ ساتھ تصورِ جمال اور جذبۂ عشق سے ہماری شخصیتوں کو غزل کی شاعری مالا مال کرے پھر جذبۂ عشق و تصورِ جمال عشقِ کائنات و حسنِ کائنات کی دولت سے ہمیں مالا مال کرکے ہماری مکمل تہذیب کرے۔ غزل کا ہر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہر ایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے۔ زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ہے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اہمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن و اہمیت سے زیادہ گہری باوزن اور اہم ہوتی ہے۔ شاعری فلسفے سے زیادہ بااخلاق ہوتی ہے۔ اہم سے اہم عمل سے شاعری زیادہ اہم اور بامعنی چیز ہے۔

خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق، فلسفہ، علم اور استدلال وغیرہ کم ہوں اور وجدانِ محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو۔ مثلاً:-

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود　　قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں　　(غالب)

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں　　کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں　　(اقبال)

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد　　عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے　　(غالب)

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود　　ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں　　(〃)

ہے آدمی بذاتِ خود اک محشرِ خیال　　ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو　　(〃)

یہ اشعار بہت بلند و متمدن ہیں یہ فکریاتِ عالیہ کی مثالیں، لیکن ہم ان میں اتنی گہرائی، اتنی معنویت نہیں محسوس کرتے جتنی ان اشعار میں:-

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی　　کچھ ہماری خبر نہیں آتی　　(غالب)

اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میر　　پھر ملیں گے اگر خدا لایا　　(میر)

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش　　ہمیں تو شرم دامنگیر ہوتی ہے خدا ہوتے　　(〃)

بادفا گل کو ہم قیاس کیا　　فرق نکلا بہت جو باس کیا　　(〃)

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام　　آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا　　(〃)

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے　　سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم　　(〃)

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ　　افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی　　(میر)

عالم کی سیر میر کی صحبت میں ہو گئی　　قسمت سے مجھ کو آج یہ بے دست و پا ملا　　(〃)

نامرادانہ زیست کرتا تھا　　میر کا طور یاد ہے ہم کو　　(〃)

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں　　تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا　　(〃)

اس کی محفل سے جو ہم ہو کے بتنگ آتے ہیں　　اپنے ہی آپ سے کرتے ہوئے جنگ آتے ہیں　　(میر حسن)

دل چاہتا ہے بزمِ طرب میں انھیں مگر　　وہ انجمن میں آئے تو پھر انجمن کہاں　　(حالی)

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے　　پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے　　(غالب)

یادہ یکاسوں اشعار بھی غالب و اقبال کے ان بلند پایہ اشعار سے گہرے، پر تاثیر و بامعنی ہیں جنھیں میں پہلے پہل نقل کر چکا کر چکا ہوں، کیونکہ ان میں استدلال، خیال، منطقی انداز بیان، خارجی فنکاری یا صناعی، بالواسطہ کیفیت آفرینی قریب قریب معدوم ہیں۔ غزل کے اشعار میں عظمت آتی ہے ٹھیٹھ پن سے، معمولی "جذبات واردات کی الوہیت کے احساس" سے، کیفیت کے آلائش خیال و استدلال سے پاک ہونے سے یعنی کیفیتِ محض ہونے سے، لہجہ میں انسانیت کی تھرتھراہٹ سے، "کم سے کم" کے "زیادہ سے زیادہ" بن جانے اور محدود کے لامحدود ہونے کے احساس سے۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کارفرما ہے ہمیں تہذیب کا یہ سب سے بڑا پیغام دیتے ہیں کہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے بے نام بھولے ہوئے واردات یا ایسے واردات جو بظاہر علم و عمل یا تعمیر تاریخ میں نمایاں کیا نیم نمایاں حصہ بھی نہیں لیتیں لیکن جو تہذیب کی جان و ایمان ہیں۔ میں نے بارہا یہ محسوس کیا ہے کہ جو معنویت

دخلوص جو خالص انسانیت غزل کے بہترین اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ فلسفوں کے بہترین اشعار میں کمیاب ہیں۔ علم میں خیال میں عقل میں بلند سے بلند اور مشکل سے مشکل فکر میں یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی نہ وہ معنویت جو رچے ہوئے جذبات یا کیفیت خاص میں ہوتی ہے۔ حالانکہ یہ جذبات و کیفیات کسی علمی مسئلہ کا حل یا جواب نہیں ہوتے وہ دلیلوں سے کوئی بات ثابت نہیں کرتے صرف خالص انسانی ردہائے عمل ہوتے ہیں۔ گہرائی تعقلی (INTELLECTUAL) چیز نہیں ہے بلکہ ایک جبلی، وجدانی یا براہ راست اور بلا واسطہ ادراک ہیں۔ گہرائی و معنویت مضمر ہوتی ہیں۔ غزل کے اشعار کی خاص صفت ارتکاز ہے۔ جہاں تک کیفیت و وجدان کے سو فی صدی خالص یا کیفیتِ محض یا وجدانِ محض ہونے کے تعلق یا ذہنی معانی کی تلاش سے پاک و آزاد یا مبرا ہونے کا سوال ہے غزل کے بڑے سے بڑے شاعر یا شعر کو اس میں سو فی صدی کامیابی نہیں ہوتی۔ عقل و خیال کیفیت کی ضد ہیں لیکن الفاظ شعر عقل و خیال کی گرفت یا گرانباری سے سو فی صدی آزادی حاصل نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھا شعر قریب قریب شعر ہوتا ہے یا شعریت کی طرف اشارہ کر کے رہ جاتا ہے۔ یہی کیا کم ہے:-

بہت آہستہ اٹھتی ہے نگاہِ شاعرِ فطرت — رُخِ ہستی سے چادر سی مگر سرکا ہی جاتی ہے
وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکرِ غزل میں کرتا ہوں — خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں
یہ میری نوائے نیم شبی اشکِ انجم میں نہائی ہوئی — اُڑ جاتی ہیں نیندیں صدیوں کی کیا جانیے میں کیا کرتا ہوں

جہاں تک آئینۂ الفاظ یا ساغرِ الفاظ کا تعلق ہے حقیقی غزل کے اشعار کا حسنِ شعریت اور بادۂ کیفیت آئینہ گداز و جام گداز ثابت ہوتے ہیں۔ الفاظِ اشعار سوزِ شعریت میں پگھلتے ہوئے نظر آتے ہیں -

شعریت اپنی انتہائی منزلیں کامیاب اشعارِ غزل میں طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چھوٹی باتیں اپنی عظمت، معمولی حالتیں، اپنی فسوں کاری، آئی جانی چیزیں اپنی ابدیت کا اعلان کرتی ہیں۔ یہ ہے اشعارِ غزل کی ماہیت، اصلیت و نوعیت، اشعارِ غزل میں انسانیت کو اپنا ہوش آجاتا ہے -

حاصلِ حسن و عشق بس ہے یہی — آدمی آدمی کو پہچانے

اور یہی حاصلِ غزل بھی ہے -

غزل کے اشعار میں بسا اوقات ایک لفظ یا دو تین لفظوں کا ٹکڑا جادو کا حکم رکھتا ہے۔ سہلِ ممتنع کے کئی شاہکار ایک معمولی لفظ یا ٹکڑے سے ہو جاتے ہیں۔ یہ الفاظ بہت گھٹیا، بہت سبک، بذاتِ خود بہت معمولی و کم حیثیت بلکہ کبھی کبھی اپنا مکمل مفہوم رکھنے والے پورے لفظ بھی نہیں ہوتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:-

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ — کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

لفظ "اتنا" معنویت، شعریت، کیفیت و نشتریت کی شدت سے تھرتھرا رہا ہے -

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میر — کہ اب جو دیکھوں اُسے میں بہت نہ پیار آئے

یہی حال "اتنی بھی" اور "بہت" کا ہے -

جگر کا شعر ہے:-

زمانہ دوسری کروٹ بدلنے والا تھا — مریضِ دردِ محبت نے جان ہی دے دی

لفظ "ہی" کی قوت کا اندازہ کیجئے -

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

"ہمارے ساتھ کے بیمار" اور اسی دوسرے مصرعہ میں "مر گئے" کے خفیف صوتی تموّج پر غور کریں۔

مرجاتے جو اس گل بن سارا یہ خلل جاتا
نکلا ہی نہ دم ورنہ کانٹا سا نکل جاتا

لفظ "ہی" کی سحر آفرینی دیکھئے۔

ہے جس کی تلاش اے دل وہ ذات نہیں ہوتی
ہر نور کے پتلے میں ہر بات نہیں ہوتی

"ہر بات نہیں ہوتی" کی اشاریت و معنویت کیونکر بیان ہو۔

زندگانی کی حقیقت سے نہیں ہم واقف
موت کا نام جو لیتے ہیں تو مرجاتے ہیں

"تو مرجاتے ہیں" میں کیا کیا کہہ دیا گیا ہے۔

ایک وہ بال ہیں جو ہیں سرِ گردن کو وبال
ایک وہ بال ہیں جو تا بہ کمر جاتے ہیں

"جاتے ہیں" کی ردیف میں ایک دنیائے معانی پنہاں کر دیا گیا ہے۔

پہلو میں نگار ہاتھ میں جام
اس وقت تو بادشاہ کیا ہیں

"اس وقت تو" اس ٹکڑے میں کتنی ڈرامائی کیفیت ہے۔

بے وفا کچھ نہیں تری تقصیر
مجھ کو میری وفا ہی راس نہیں

"ہی" کا ٹکڑا پھر دیکھئے۔

میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا
تم وقت پہ آ پہونچے نہیں ہو ہی چکا تھا

"نہیں ہو ہی چکا تھا" میں کوئی لفظ لغوی حیثیت سے بذاتِ خود کوئی وزن نہیں رکھتا۔ لیکن نرمی بیان و قوت بیان اس ٹکڑے کی آپ اپنی مثال ہیں۔

ایسے الفاظ جیسے ہی، بھی، تو، سو (تجھے اے دیدۂ گریاں نہ ہوا تھا سو ہوا) کیا، کون، کب، کہاں، جہاں، سا سی، بات، چیز، تم، لوگ۔ جو لغوی لحاظ سے بے بضاعت ہیں ان میں ایک کائناتِ معانی غزل کے اشعار میں ملتے ہیں "کم سے کم" "زیادہ سے زیادہ" ہو جاتا ہے۔ ہومیوپیتھی میں جس طرح (DILUTION) (تخفیف) سے زور اور شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی قسم کا عمل ایسے الفاظ کا اشعارِ غزل میں ہوتا ہے۔ نرم ترین شعلے کا زخم، زخمِ شمشیر سے زیادہ کاری ہوتا ہے۔ بقول فیثاغورث یونان کے جزو کل سے عظیم تر ہے (THE PART IS GREATER THAN THE WHOLE)

دوسرے اصنافِ سخن میں صرف ایک لفظ یا ایک معمولی ٹکڑے سے اتنی معنویت پیدا کرنا مشکل ہے۔ مثنوی ترانۂ شوق کا ایک شعر یاد آتا ہے :-

چشمے کو رواں کیا رواں ہے
دریا کو رواں کیا رواں ہے

دونوں مصرعوں میں ردیف یعنی لفظ "ہے" بہت بلیغ ہے۔ غزل اور دوسرے اصنافِ سخن میں فرق و مغائرت ہوتے ہوئے بھی ایک مماثلت و مطابقت ہے اسی سے نظموں میں بھی کبھی کبھار صرف ایک لفظ کا جادو کارگر ہو جاتا ہے۔ اہل لکھنؤ، نیز داغ اور ان کے مقلدوں نے بسا اوقات ہماری بول چال کے ان ٹکڑوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر میں ایک خارجی بذلہ سنجی، ایک خارجی چٹخارہ تو پیدا ہو گیا لیکن سنجیدہ معنویت نہیں پیدا ہوئی۔ انتہائی چابک دستی کے ساتھ بھی روزمرہ کے ٹکڑوں کا سطحی استعمال استادی ہو تو ہو غزل کی شاعری نہیں ہے۔

غزل ایک نغمہ (LYRIC) ضرور ہے لیکن کامیاب ترین غزل میں نغمہ کی بجائے ہم تحت النغمہ (SUBLYRICAL) کی کیفیت پائیں گے۔ یعنی اپنی غنائیت میں تخفیف کر کے غزل اس میں خاموشیوں کو یا سکوت ہائے سرمدی کو سمو دیتی ہے۔ حرف سبک سے سبک اور کم سے کم الفاظ ہی سے کام لے کر نہیں صرف چھوٹی بحر ہی استعمال کر کے نہیں بلکہ شدت جذبات اور انتہائی بے قراری کو بھی ٹھہراؤ اور سکون و بیکران کی مقدار میں فراوانی آفریں خلاقانہ تخفیف کر کے غنا کو تحت الغنا بنا کر غزل اپنے آپ کو وہ بیکرانی عطا کرتی ہے جو اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیتی اور کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ یہ ہے غزل کی تکنیکی جدلیت۔ یہ ہے غزل کی خود تخفیفی، یہ ہے غزل کی وہ کوشش فنا جو اسے بقائے دوام عطا کرتی ہے جو اس کی قطیوں کو ثبتوں میں بدل دیتی ہے جو غزل کی اکائیوں پر بے شمار صفر میں لگا دیتی ہے۔ یا یوں کہئے کہ غزل وجدان کے حساب و کتاب میں معنی صفر و فلسفۂ صفر کو بروئے کار لاتی ہے۔ کمی کو زیادتی یا افراط بنانا غزل کا معجزہ ہے

تجھے اہل دل کی خبر نہیں کہ بھرے خزانے لٹا گئے ‏ ‏ ‏ ‏ یہ گداگرانِ دیارِ غم یہ قلندرانِ تہی کدہ

دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں ‏ ‏ ‏ ‏ میں جسے چھوتا گیا وہ بیکراں ہوتا گیا

ایک غزل کے اشعار میں یعنی غزل کے اجزائے ترکیبی یا عناصر ترکیبی میں باہمی ربط و تعلق کیا ہوتا ہے؟ مفردات غزل میں کوئی ترکیب پنہاں عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں؟ اشعار غزل کی اکائیاں مل کر کسی بڑی اکائی یا ایک مقدار سالم کو بروئے کار لاتے ہیں یا نہیں، مختلف عنوانات و موضوعات کے ہم قافیہ و ہم ردیف اشعار میں اگر کوئی نفسیاتی یا شعوری رشتہ ہے تو وہ کس قسم کا رشتہ ہے۔ اشعار غزل میں کوئی نظام خیال ہوتا ہے یا نہیں۔

اب سے تقریباً نصف صدی پہلے یہ سوال اٹھایا گیا اس وقت ہمارا تنقیدی شعور اس رنگِ تغزل سے بجا طور پر بیزار تھا جس میں داخلیت اور وجد آفرینی کم تھی اور "مضمون آفرینی" کی جس میں بھر مار تھی۔ غزلوں میں "مضامین" یا خشک و بے کیف خارجی جزئیات کی بھر مار ہوتی تھی اور غزل کا مرکزی سوز و ساز قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ناسخ کے زمانہ سے قریب قریب سو برس تک اشعار غزل میں بحر، قافیہ و ردیف کا رشتہ ایک زبردستی کا رشتہ ایک اوپری ستنبندھ بن کر رہ گیا تھا۔ غزل بجائے ایک منظم بزم کے ایک بھیڑ سی بن کر رہ گئی تھی۔ ہماری تنقید جو اس صدی کے شروعات یا آخری صدی کے اواخر میں نئی نئی بیدار ہوئی تھی کبھی کبھی سرے سے صنفِ غزل ہی سے اظہار بیزاری کر بیٹھتی تھی۔ اس تنقیدی بیداری پر انگریزی نظموں کی ہیئت کا بھی اثر تھا۔ لیکن اب جبکہ نصف صدی سے غزل کی نشاۃ ثانیہ ہمارے درمیان جاری ہے ہم غزل کے متعلق زیادہ جنچی تلی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ آج ہمارا تنقیدی شعور غزل آشنا ہو چکا ہے۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر و باطن کا سوال ماہیت غزل و ہیئتِ غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیت ہی میں غزل کے ہیولیٰ و ہیئت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں، شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں سے بسا اوقات پوری نہیں ہو سکی ہے۔ انیس کے مرتبہ کا شاعر مزاج غزل سے بیگانہ تھا۔ جہاں تک خود غزل کہنے کا تعلق ہے آزاد و شبلی (جن میں ایک نے اردو غزل اور دوسرے نے فارسی غزل کی تاریخ لکھ کر خوب خوب دادِ سخن دی ہے) کی طبیعتیں بھی، ناسخ اور مدرسۂ ناسخ کے شعراء کی طبیعتیں بھی مزاج غزل سے ہم آہنگ نہیں تھیں، جہاں تک غزلوں سے متاثر ہونے کا سوال ہے پریم چند ایسا ادیب اور دوسرے بڑے بڑے دعاوی ادب علی گوڑے رہے ہیں۔ غزل کا کلچر سب کے پلے نہیں پڑتا۔ حقیقی غزل کے مزاج سے عوام و خواص دونوں میں انھیں لوگوں کے مزاج تال میل کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے تہہ در یا امکانات ہوتے ہیں۔

ہاں تو اشعارِ غزل میں ربط باہمی یا کوئی نظام ہوتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ غزل ایک بنیادی مذاقِ زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملاتِ حسن و عشق پر زیادہ تر مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علایم، روایات و کلیات و مسلمات ہمیں کچھ مرکزی حقایق کوائف یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعارِ غزل کا ایک مجموعی اثر (CAMULATIVE EFFECT) ہم پر پڑتا ہے اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعارِ غزل میں منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ہوتا بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے ایک خاص مرکزی وجدانی ردِ عمل عاشق و معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات، انسان کا اپنے آپ سے تعلقات، انسان کے زندگی سے رشتے کائنات سے ہم آہنگی اور پنہاں رشتے۔ زندگی کے غم دکھ درد۔ زندگی کی خوشیاں، دنیا سے مانوسیت اور شعور وجدانِ کائنات، سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظرِ فطرت کی علایمی و اشاریاتی معنی خیزیں، زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات جن کے بغیر زندگی، زندگی نہیں رہتی وہ کچھ ہو سکنا یا وہ کچھ ہو سکنے کی تمنا جو علم، فلسفہ، مذہب و اخلاق، عمل، دنیاوی کامیابیاں، جاہ، ثروت، شہرت و عزت میں سے کوئی چیز یا یہ سب چیزیں مل کر کسی کو نہیں دے سکتیں، وجود کے براہ راست خود ہزاہا اقدار کے حامل ہونے کا احساس وہ حسِ کائنات (WORLD FEELING) پیدا کرنا جس کے بغیر ہم اس آفاق کے حقیقی باشندہ یا شہری بن ہی نہیں سکتے۔ وہ سوز و سازِ وجود جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی ویران رہتی ہے۔ اجتماعی زندگی کے جذبات و محرکات کی ترجمانی اور تنقید، شعورِ زندگی کو لطیف بنانے کا عمل، زندگی کو کیف آور و طمانیت بخش بنانے کا اہم ترین تعمیری و تخلیقی کام، معمولی سے معمولی واردات و مناظر کی معنی خیزی کا احساس کرانا۔ وجدان کی پرورش تربیت اور نشوونما ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل، تمدن میں داخلیت و معنویت پیدا کرنے کا عمل۔ کائنات و حیات کو انسانیت کے مزین کرنے کا اہتمام غزل ان تمام اہم ترین اغراض کی تکمیل و تدوین اپنے مخصوص طریقۂ عمل اپنی مخصوص تکنیک سے انجام دیتی ہے۔ بظاہر منتشر خیالات و موضوعات کو اشعارِ غزل میں منسلک کر کے یا پرو کے ایک نظام وجدان کو مختلف طریقوں سے جلوہ گر کرنا یہ کام ہے غزلوں کا۔ اشعارِ غزل کا ایک بحر میں ہونا ہم قافیہ و ہم ردیف ہونا اس عالم و اس کیفیت کو پیدا کرنا غزل کا مقصد ہے۔ قافیہ و ردیف زبردستی کی چیزیں، فروعاتی عناصر نہیں ہیں۔ بلکہ صوتی ہم آہنگی کے ذریعہ معنوی ہم آہنگی کی جھنکار پیدا کرنے کے آلے ہیں۔ یہ ہے غزل کی ماہیت و ہیئت اور ان کے ربط باہمی کی داستان۔ یہ کام بڑی احتیاط کا ہے۔ ذرا نظر ذرا ہاتھ چوکے کہ کاروبارِ غزل میں گڑبڑی رونما ہوئی۔ غزل کا ایک ایک شعر کہنے میں شاعر اپنی پوری شخصیت و صلاحیت کو صرف کر دیتا ہے۔

توجہ کا یہ ارتکاز، مصروفیت و محویت و یکسوئی کا یہ عالم عقلی و منطقی طور کی مسلسل نظم گوئی میں نہیں ہوتا۔ غزل ہر کامیاب شعر جمعیتِ خیال کی مکمل مثال ہوتا ہے۔ ہر شعر بجائے خود غزل ہوتا ہے۔ نظموں کے اشعار اتنے مشخص نہیں ہوتے ان کی شخصیت اتنی سالم و مکمل نہیں ہوتی۔ غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا۔ اسے شاعر خود نہیں جانتا، پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں جنم لے گا۔ شاعر کو دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہنے میں نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ہے بلکہ قوافی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ہے، جن میں انتہائی باہمی آہنگی ہے اور جو مل کر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے۔ مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے۔ اشعار کی صوری، صوتی و معنوی ہم آہنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائیں گے۔ غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک

واردات ترقی ہے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف ہم آہنگ واردوں کے باہمی، تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم طاری کر دیں گے جیسا کہ زندگی کے بہت حادثات، واقعات، مشاہدات و اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اشعارِ غزل کا انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہو تا گیا ۔ ہر شعر ایک جمعیت خیال سے مل کر ایک جمعیت حال و قال، ایک وجدانی ملکہ کا پیدا ہو جانا۔ غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ، صوتیات (SOUND PATTION) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

اب روح کے لئے ملکہ ہے جو حال تھا صورت پکڑ گیا جو تمہارا خیال تھا (حکیم کاشف)

داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوچ و نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز سے کارگر ہوتی ہے۔

شعر اور غزل

(پروفیسر مجنوں گورکھپوری)

انسان کے جملہ ثقافتی اکتسابات میں جو اس نے تاریک ترین زمانۂ قبل تاریخ سے اب تک حاصل کئے ہیں۔ سب سے اہم، سب سے اعلیٰ اور افضل اور سب سے زیادہ قابل فخر وہ اکتسابات ہیں جن کو مجموعی طور پر فنون لطیفہ کہا جاتا ہے اور جن کی ابتدا اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ انسان دانا " (HOMOLA PIENS) کی ہستی بلکہ ہم تو یہ کہیں گے کہ فنون لطیفہ کی پہلی داغ بیل اس وقت پڑی جب کہ اس نوع حیوانی نے جس کو " بشرنما " (AKTHROPOID) کہتے ہیں خطرات کی مدافعت اور اپنی حفاظت اور زندگی کی روزمرہ ضروریات کے لئے درختوں کی ٹہنیاں اور پتھر کے ٹکڑے تراش کر اپنے لئے آلات بنانا سیکھا۔ کیا جاوا میں کیا پیکنگ میں کیا افریقہ میں اور کیا مغربی یورپ میں، جہاں جہاں قدیم ترین " نیم انسانی مخلوق " (HOMONIDS) کے آثار پائے گئے ہیں وہاں وہاں یہ بھی شہادتیں ملی ہیں کہ وہ لکڑی، چقماق اور دوسرے پتھروں سے ایسے اوزار بناتے تھے جن سے وہ مختلف موقعوں پر مختلف کام لیتے تھے۔ آج فنون لطیفہ ارتقا اور تہذیب کی بے شمار منزلیں طے کر کے جس بلندی پر ہیں اس سے صحیح اندازہ لگانا بڑا تاریخی درک چاہتا ہے کہ ان کی بنیادیں کتنے ادنیٰ اور کس قدر فطری محرکات ہیں اور ان کے اولین نمونے ہمارے آج کے معیار سے کیسے بھدّے اور بے قرینہ تھے۔ اس جگ کو گزرے ہوئے پانچ لاکھ سال نہیں تو کم سے کم ڈھائی لاکھ سال ضرور ہو چکے ہیں۔

انسان کی اختراعی کوششوں میں سب سے زیادہ پرانی اور سب سے زیادہ مہتم بالشان اور جلیل القدر وہ کوشش ہے جو بعد کو فنکاری (ART) کے نام سے موسوم ہوئی اور جس کی جڑیں انسان کی ذاتی اور سماجی ضرورتوں میں اور اس کی زندگی کی ہمہ سمتی فلاح و بہبود کے اغراض میں دور تک پھیلی ہوئی ملیں گی " فن برائے فن " کے تصور سے حیات انسانی کی تاریخ بالکل ناآشنا ہے۔ ہر زمانے کا فن اس زندگی کی بدولت زندہ رہا ہے جس کے نقش اس نے پیش کئے ہیں، فن ہمیشہ ایک مخصوص معاشرہ کے بطن سے پیدا ہوا۔ اور فن کا سرچشمہ ارضی اور مادی زندگی ہے۔

فنون لطیفہ کی سب سے زیادہ تربیت یافتہ اور سب سے زیادہ لطیف صورت ادب یعنی الفاظ کا فن ہے جو سنگ تراشی اور مصوری کے بعد وجود میں آیا اور ادب کی سب سے زیادہ قدیم سب سے زیادہ فطری اور سب سے زیادہ مقبول عام شکل شاعری ہے اور شاعری کی سب سے زیادہ بے ساختہ اور سب سے زیادہ پاکیزہ صنف وہ ہے جس کے لئے فارسی اور اردو میں عربی لفظ " غزل " استعمال ہوتا ہے اور جس کو دوسری زبانوں میں گیت۔ نغمہ یا مزماریہ یا غنائیہ یعنی (LYRIC) کہتے ہیں۔ اس خیال کی وضاحت آگے چل کر خود بخود ہو جائے گی سر دست فی الحال ہم کو یہ بات ذہن میں رکھنا چاہئے کہ شاعری معصوم انسان کی معصوم زبان اور اس کا پہلا ذریعۂ اظہار و ابلاغ ہے۔

ہم اس فضول اور لاحاصل بحث میں پڑنا نہیں چاہتے کہ دنیا کا سب سے پہلا شاعر کون ہے اور سب سے پہلا شعر کس نے

کہا ۔ سامی روایت کے مطابق سب سے پہلے جس نے شعر کہا وہ آدم تھے ۔ ان کے صالح اور نیک بخت بیٹے ہابیل کو ان کے باغی اور سرکش بڑے بیٹے قابیل نے جذبۂ رقابت سے مغلوب ہو کر قتل کر دیا اور یہی حادثہ ان کی شعر گوئی کا محرک ہوا یعنی پہلے اشعار غم کے اظہار میں کہے گئے اور اصطلاحاً وہ مرثیہ کے تحت میں آتے ہیں ، اس موقع پر ہم مولوی جماعت کی اس تکرار سے بھی گریز کریں گے جو ظہور اسلام کے بعد شروع ہوئی ۔ شاعری کو جنون یا جادو ٹونے کی قسم قرار دیا گیا تھا ۔ اس لئے آدم نے شعر نہیں کہا بلکہ نثر میں اپنے غم کا اظہار کیا ، ان لوگوں نے دو نکتوں کو نہیں سمجھا ایک تو یہ کہ اصل شاعری کے لئے عروضی وزن اور قافیہ لازم نہیں ہیں دوسرے یہ کہ ہر معیاری شہ پارہ کی اصل روح ایک اندرونی آہنگ ہوتا ہے جو شعر کے باہری اور ظاہری آہنگ سے کہیں زیادہ بلیغ اور پر کیف ہوتا ہے ۔ بہر حال سامی روایت یہی ہے کہ دنیا کا سب سے پہلا شاعر وہ مخلوق ہے جس کو ساطیری تاریخ میں آدم کہتے ہیں ۔ خسرو کا یہ شعر اسی روایتی عقیدہ کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔

ما ہمہ در اصل شاعر زادہ ایم ۔۔۔۔ دل بایں محنت نہ از خود دادہ ایم

اور صائب کا شعر تو ضرب المثل ہو گیا ہے ۔

آں کہ اول شعر گفت آدم صفی اللہ بود ۔۔۔۔ طبع موزوں حجت فرزندی آدم بود

یہ سب تخیلی باتیں صحیح ہوں یا غلط لیکن ایک بات یقینی ہے کہ حیوان ناطق میں جس کسی نے بھی سب سے پہلے اپنے ذاتی تاثرات کا بے ساختہ اظہار موزونیت کے ساتھ الفاظ میں کیا وہ دنیا کا پہلا شاعر ہے اور اگر محی الدین ابن عربی جیسے ارباب بصیرت و ادراک کا یہ خیال صحیح ہے کہ ایک آدم نہیں بلکہ سیکڑوں آدم گزرے ہیں تو بیک وقت کئی شخصیتیں ایسی نکلیں گی جنھوں نے پہلے پہل شعر کہے ہوں گے ۔ بہر صورت یہ دعویٰ تو اپنی جگہ ناقابل تردید ہی معلوم ہوتا ہے کہ " طبع موزوں " اور " شاعری " " فرزندی آدم " کی علامتیں ہیں اور جو حکم شاعری کے بارے میں لگایا گیا ہے وہ انسان کے تمام جمالیاتی تجربات و اکتسابات پر صادق آتا ہے ۔

انسان کو دوسرے حیوانات سے جو خصوصیتیں ممتاز کرتی ہیں ، ان میں دو بہت اہم ہیں ۔ ایک حسب حاجت آلات و اوزار بنانے کی قابلیت اور دوسری قوت ناطقہ یا گویائی اور گویائی کی سب سے زیادہ رچی ہوئی صورت شاعری ہے جو بنی آدم کی ہمزاد اور رفیق ازلی ہے ۔

قدرت کی پیدا کی ہوئی تمام مخلوقات میں انسان سے زیادہ نازک ، اس سے زیادہ مجبور اور ہر طرح کی آفات ارضی و سماوی میں گھری ہوئی اور اس سے زیادہ غیر محفوظ کوئی دوسری مخلوق نہیں ۔ جب ہم سب سے پہلے انسان سے روشناس ہوتے ہیں تو اس کو ایک ننگا ، ضعیف الاعضا ، وحشی پاتے ہیں جس کے پاس اپنی حفاظت کے لئے نہ تو قدرت کی طرف سے مہیا کئے ہوئے ذرائع ہیں اور نہ ابھی خود وہ اپنی آسائش اور تحفظ کے لئے اوزار اور اسلحہ ایجاد کر چکا ہے ۔ وہ ابھی جانوروں میں ایک ادنیٰ جانور ہے ۔ اور سب سے زیادہ کمزور ۔ بے بس ۔ بزدل اور ہر وقت سہما رہنے والا جانور ہے جو چہار طرف اپنے سے زیادہ توانا اور ہیبت ناک درندوں اور گزندوں میں گھرا ہوا ہے ۔ ان خوفناک اور مہلک طاقتوں سے بچنے کے لئے اس کے پاس سوا درختوں کی ٹہنیوں اور پتھر کے ٹکڑوں کے کچھ نہیں ہے ۔ آگ کی راحت بخش گرمی اور روشنی سے وہ بالکل ناآشنا ہے ۔ دن بھر اپنی خوراک کے لئے چڑیوں کے انڈوں جنگلی پھلوں اور ساگ پات کی جستجو میں سرگرداں رہنا اور رات کو کھلے میدانوں میں آسمان کی چھت کے نیچے خوف و ہراس کے عالم میں پڑ کر بسر کر دینا ۔ یہ تھی ہمارے مورث اعلیٰ کی روزانہ زندگی ۔

انسان کو صیانت نفس اور بقائے نسل کے لئے کیسی مصیبتوں اور آزمائشوں سے گزرنا پڑا ہے اور عناصر قدرت اور کائنات

کی تمام ناموافق قوتوں سے اپنے کو پہلے مامون رکھنے اور پھر بعد میں اُن پر قابو پانے کے لئے کتنی محنت اور مشقت برداشت کرنا پڑی ہے ؛ آج ہم تہذیب و ترقی کے اتنے مدارج طے کر چکنے کے بعد اس کا صحیح اندازہ نہیں کر سکتے ۔ راحت کی خواہش ۔ عیش و فراغت کی جستجو ۔ فطرتِ حیوانی کا بہت عام اور ممتاز میلان ہے ۔ بہائم بھی قدرت کی شدتوں سے پناہ مانگتے ہیں اور اپنے لئے سکون اور آسائش کی صورت تلاش کر لیتے ہیں ۔ لیکن انسان صرف راحت طلب اور عیش کوش جانور نہیں ہے ۔ وہ جتنا ہی سست نہاد ہے اتنا ہی متحمل جفاکش اور سخت کوش بھی ہے ۔ تحمل اور جفاکشی نے اس کے اندر وہ توانائیاں پیدا کیں جن سے دوسرے جانور محروم ہیں ۔ مخالف خارجی حالات و عوارض کے مقابلے اور ان کی برداشت سے انسان میں ادراک ۔ تعقل اور تفکر پیدا ہوا اور مسلسل محنت اور پے بہ پے سعی و عمل نے جمالیاتی شعور کی تخلیق کی اور یہ شعور ہر غلطی اور ہر نئی کوشش اور نئے تجربے کے ساتھ ترقی کرتا رہا ۔

وہ خصوصیت جس کو جمالیات کی اصطلاح میں قرینہ یا آہنگ یا تال سُم کہتے ہیں ظہورِ انسان سے پہلے بھی نظامِ قدرت میں موجود تھا ، غیر انسانی کائنات بھی قرینہ (SYMMETRY) یا آہنگ (RHYTHM) سے کبھی خالی نہیں رہی ، اس لئے کہ قوت کا وجود بغیر حرکت کے ناممکن ہے اور حرکت بغیر آہنگ محال ہے ۔ آہنگ آفرینش کا پہلا عنصر ہے ۔ انگریزی کے ایک شاعر کا قول ہے :۔

" ایک آہنگ سے ، ایک فردوسی آہنگ سے اس کائنات کے ڈھانچے کی ابتدا ہوئی ۔ اسی آہنگ کو صوفی نے حسنِ ازل کہا اور شاعر نے محض حسن "

لیکن قدرت کی تخلیقات میں یہ آہنگ باوجود عالمگیر ہونے کے نہایت خام اور ناقص تھا ۔ انسان نے اپنی مشقتوں اور ریاضتوں سے خلقت کو سنوارا ہے اور نظامِ قدرت میں جو بھدا پن تھا اس کو دور کیا ہے ۔ اس نے فطرت کے ناقص آہنگ کی تہذیب و تحسین کی ہے ۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انسان کی فن کاری قدرت کی تخلیق پر اضافہ ہے ۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ چٹیل میدان ۔ لق و دق دشت و بیاباں ۔ پر شکوہ پہاڑ اور وادی ذخار دریا اور سمندر پیدا کرنا بے شک خلاقِ مشیت کا کام تھا ، لیکن پھلواری لگانا ۔ باغ مرتب کرنا ، کھیت تیار کرنا دریاؤں اور سمندروں میں کشتیاں رواں کر دینا ۔ ہیبت ناک اندھیرے میں اپنی کوشش سے روشنی پیدا کر دینا ۔ مختصر یہ کہ زمین اور آسمان کے عناصر اور قوتوں کو اپنے اختیار میں لا کر ان سے حسبِ مراد کام لینا یہ سب بھی معمولی تخلیقی قوت کے مظاہر نہیں ہیں ۔

فن کاری کی ابتدا براہ راست محنت سے وابستہ ہے ۔ وہ محنت جس نے انسان کی زندگی کو دوسرے مخلوقات کی زندگی سے زیادہ مقدس ۔ زیادہ مبارک اور زیادہ خوش آیند بنایا اور فن کاری کی لطیف ترین صنف ہونے کی حیثیت سے شاعری انسان کی محنت آگیں زندگی کا بہترین حاصل ہے ۔

شاعری کا تعلق ابتدا ہی سے حیاتِ انسانی کے اغراض و مقاصد اور اس کی فلاح و ترقی سے ہے ۔ اس کا آغاز تمدن کے اس زمانے میں ہوا جس کو خرافیات (MYTHOLOGY) کا اولین دور کہتے ہیں ۔ شاعری جادو ٹونے کے ساتھ وجود میں آئی ۔ شعر کے قدیم ترین نمونے منتر یعنی جادو کے وہ بول ہیں جو قدرت کے بیدرد فوق البشر عناصر اور ناقابلِ تسخیر قوتوں کو راضی رکھنے یا ان پر فتح پانے کے لئے بنائے گئے ۔ قدیم انسان عناصرِ قدرت کو ارواح سمجھتا تھا اور نیک روحوں کو رام کرنے کے لئے ان کی شان میں بھجن کہتا تھا یا پھر خبیث روحوں کو زیر کرنے کے لئے افسوں یا منتر بناتا تھا ۔ یہ عناصر پرستی اور صنمیات کا دور تھا جو آگے ترقی کر کے مذہبی دور ہو گیا ۔ آج جو کام حکمت اور فلسفہ سے لیا جا رہا ہے وہی کام ہمارے نیم مہذب اجداد نے مذہب سے لیا ۔ مذہب کائنات کو سمجھنے اور خلقت کی تشریح و تاویل کرنے کی قدیم ترین کوششوں میں سے ہے ۔ علم اور اخلاق ، معاشرت

اور تمدن، اقتصادیات اور عمرانیات ۔ غرض کہ انسان کی ساری فکری اور عملی زندگی تہذیب و ترقی کا پہلا آدرش صنم پرستی تھا جس نے بعد کو مذہب کی حیثیت اختیار کی ۔ پرانے زمانے کی شاعری کے جو نمونے ہم تک پہونچے ہیں ان کے مطالعہ سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ ہر ملک اور ہر عہد میں شاعری اپنے زمانے کے اجتماعی اور تمدنی حالات و معاملات کا آئینہ رہی ہے اور اس سے انسان نے اپنے گرد و پیش کی دنیا کو اپنی ضرورتوں اور مرادوں کے مطابق بنانے میں بڑی مدد لی ہے ۔ شاعری نہ صرف حال کی عکاسی کرتی رہی ہے بلکہ مستقبل کی تشکیل اور حیات انسانی کی تہذیب و ترقی میں ایک موثر قوت ثابت ہوتی رہی ہے ۔ شاعری نے انسان کی زندگی کی قدریں اور ہیئتیں اسی طرح بدلی ہیں جس طرح آج سائنس کے نت نئے انکشافات و ایجادات بدل رہے ہیں ۔ کہا جا چکا ہے کہ کسی زمانے میں سارا علم انسانی مذہب کی شکل اختیار کئے ہوئے تھا اور اسی علم کی زبان شاعری تھی ۔ شاعری کی قدیم ترین مثالیں بھجن ۔ اوراد و وظائف ہیں اور ان کے سب سے پہلے مہذب نمونے وہ مقدس کتابیں ہیں جو صحف آسمانی کہلاتی ہیں اور جن کو ہمیشہ غیب کی آواز سے منسوب کیا گیا ہے ۔ "اوستا" "وید" "توریت" "زبور" "انجیل" وغیرہ انسانی تمدن کے عہد ہائے پارینہ کے بہترین اکتسابات شعری ہیں ۔

دینیات اور مذہب کے اس وسیع دور میں انسان کے تمام تجربات اور معلومات اشعار ہی میں مدون کئے جاتے تھے یعنی شاعری کا رائج الوقت حکمت نظری اور حکمت عملی سے الگ کوئی وجود نہ تھا ۔ انگریزی کے مشہور شاعر شیلی (SHELLEY) نے شاعر کا جو جامع تصور پیش کیا ہے وہ غلط نہیں ہے ۔ "یہ لوگ (شعراء) قوانین کے مرتب، مہذب، ہیئت اجتماعی کے بانی اور زندگی کے علوم و فنون کے موجد ہیں ۔ وہ ایسے معلم ہیں جو غیر مرئی دنیا یا عالم غیب کے اسباب و محرکات کے اس ناقص ادراک کو جس کو مذہب کہتے ہیں حسن اور حقیقت کے وجدان کے جوار میں کھینچ لاتے ہیں ۔" سر فلپ سڈنی (SIR PHILLIP SIDNEY) نے شاعری کو "علم انسانی کی دایہ" بتایا ہے ۔ شاعری یقیناً روشنی کی وہ پہلی کرن ہے جس نے جہالت کی ظلمت کو دور کیا ۔ پرانی تاریخ کے اوراق الٹئے ۔ کالدیا ۔ بابل ۔ ایران ۔ اشوریہ ۔ چین ۔ ہندوستان ۔ مصر ۔ فلسطین ۔ یونان اور روما کے تمدن کا جائزہ لیجئے تو یہ بات دن کی طرح روشن ہو جائے گی کہ اگلے زمانے میں شاعری انسان کے تمام علمی اور عملی اکتسابات پر محیط تھی ۔ وید کے اشلوک ۔ اوستا کے فرگرد ۔ کنفیوشیس کے ملفوظات الہامی اسفار موسوی کی تنبیہیں اور ہدایتیں زبور کی مناجاتیں ۔ سلیمان بن داؤد کے امثال اور گیت ، انجیل کی بشارتیں سب شاعری کی مثالیں ہیں ۔ قدیم یونان کے حکماء شاعری ہی کا لباس پہن کر ظاہر ہوئے ۔ نہ صرف میوزیوس (MUSIAEUS) ہیسیڈ (HESASD) اور ہومر (HOMER) نے اپنے اختراعات شعر میں پیش کئے بلکہ طالیس (THALES) انباذقلیس (EMPEDUCLES) اور فیثا غورث (PYTHOGORES) جیسے حکماء نے نظام کائنات اور حیات انسانی کے بارے میں اپنے سارے افکار و نظریات کو شاعری کی زبان میں ادا کیا ۔ سولن (SOLAN) نے تمدن اور تدبر سے متعلق جو کلیات مرتب کئے اور جو بعد کو روما کے توسط سے تمام مغربی دنیا کے لئے قوانین بنے، اشعار ہی کی شکل میں ہیں ۔ اسی لئے یونانی زبان میں شاعر کو (POET) یعنی صانع اور خالق کہتے تھے ۔ اور اہل روما شاعر اور نبی یعنی غیب کی خبر دینے والے کے لئے ایک ہی لفظ (VATES) استعمال کرتے تھے ۔ عربی ۔ فارسی اور اردو میں شاعر کا لفظ استعمال ہوتا ہے جس کے اصل معنی باخبر اور ادراک کرنے والے کے ہیں ۔ سنسکرت لفظ کوی کے بھی اصل معنی دانشور اور عارف کے ہیں ۔

ہمارا یہ خیال بالکل بے بنیاد ہے کہ شاعری سکون، تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ ہے ۔ شاعری تاثر اور تفکر کا نتیجہ ہے اور

تاثر و تفکر خارجی دنیا کے ساتھ مقابلہ اور کائنات کے مطالعہ کے نتائج ہیں ۔ شاعری کا آغاز اور اس کی غایت براہ راست جہد للبقا سے متعلق ہے ۔ اجتماعی محنت اور متفقہ سعی و پیکار سے الگ ہو کر کم سے کم انسان کی زندگی کے قدیم ترین زمانوں میں شاعری کا تصور نہیں کیا جا سکتا تھا ۔

ظہور انسان کے ابتدائی ایام میں ہمارے وحشی اسلاف اتنے شریف النفس نہیں تھے جتنا کہ ہم سمجھے ہوئے ہیں ۔ خوفناک غیر انسانی مخلوقات میں ایک اجنبی اور بے بس مخلوق کی حیثیت سے ان کو اپنی زندگی گزارنا تھی ۔ میمتھ (MAMMOTH) ماسٹوڈن (MASTODON) ڈیناسار (DINASAUR) ٹرانوسار (TYREMOSAUR) گینڈے ، خنجر کی طرح دانت رکھنے والے چیتے ۔ شیر ۔ دیوزاد اژدھے اور دوسرے درندے اور بہائم ہر وقت ان کو کھا جانے کے لئے تیار تھے ۔ سوا چٹانوں کی آڑ اور لمبی گھاسوں کے ان کے لئے کوئی جائے پناہ نہ تھی ۔ شدید سردی ۔ دل ہلا دینے والی بادل کی گرج ۔ بینائی کو اچک لے جانے والی بجلی کی چمک ۔ بھیانک اندھیرا ۔ ان مہیب اور مہلک قوتوں سے محفوظ رہنے کی کوئی صورت نہ تھی ۔ اس پر مصیبت یہ کہ بھوک اور پیاس رفع کرنے کے لئے پریشانی اور پے در پے ناکامی کے عالم میں دن کے دن اور رات کی رات دوڑ دھوپ میں گزر جاتا تھا ۔ اکثر کئی روز بے کھائے پئے سخت مشقتوں اور صعوبتوں کے بعد وہ اپنے خورد و نوش کے سامان مہیا کر پاتے تھے جو عام طور سے ناکافی ہوتے تھے ۔ اولین انسان کی زندگی میں سب سے زیادہ ناگزیر اور اہم محرکات بھوک اور خوف تھے ۔ خوف کے اسباب میں کچھ تو اصلی وجود رکھتے تھے اور کچھ موہوم تھے جو اس کی جہالت کے پیداوار تھے ۔ مثلاً ہوا ، بادل ، بجلی ، اندھیرے جیسی دہشت انگیز چیزوں کو وہ غضبناک اور ہلاک کرنے والی روحیں سمجھتا تھا ، اور ان کو رام کرنے کے لئے طرح طرح کی تدبیریں اختیار کرتا تھا ۔

ایسے حالات و اسباب میں رہ کر انسان قدرتی طور پر بزدل ، خود غرض ، حریص ، جھگڑالو ۔ چور ۔ اچکا اور فریبی تھا ۔ وہ حیوانات میں سب سے زیادہ کمینہ اور بداطوار حیوان تھا ۔ دوسروں کی خوراک چرا لینے ۔ صرف اپنے لئے غذا فراہم کرنے کی غرض سے دوسروں کو ۔ کبھی کبھی خود اپنی اولاد کو بے دردی اور قساوت کے ساتھ مار ڈالنے میں اس کو کوئی دریغ نہ ہوتا تھا ۔

لیکن بہت جلد انسان کے اندر یہ شعور پیدا ہو گیا کہ اکیلے اکیلے ۔۔ "ہر کوئی صرف اپنے لئے" کے اصول پر کاربند رہ کر آسمان اور زمین کی غارت گر قوتوں کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا ۔ اگر تمام خطرات و مہلکات سے اپنے کو بچانا ہے تو تنہاگری اور نفس پروری سے کام نہیں چل سکتا ۔ کائنات میں جتنے موجودات انسان کو ضرر پہنچانے والے ہیں اور اس کی بقا اور بہبود کے راستے میں جتنے حائلات و مزاحم ہیں ان کو زیر کرنے کے لئے ضروری ہے کہ دس ۔ بیس ۔ پچاس مل کر زندگی بسر کریں اور متفقہ سعی و پیکار سے تمام مردم آزار طاقتوں کا مقابلہ کر کے ان پر قابو پائیں ۔ اس شعور نے جلد ہی انسان کو عائلہ بندی اور جماعت آرائی کے لئے مجبور کر دیا ۔ یہیں سے سماجی شعور کی ابتدا ہوتی ہے اور یہی سب سے پہلا عمرانی معاہدہ (SOCIAL CONTRACT) جس کا تصور روسو بھی نہیں کر سکتا ۔ انسان کے ان مساعی جمیلہ کی بنیاد جن کو فنون لطیفہ کہتے ہیں تمدنی تاریخ کے اس دور میں پڑی ۔ اجتماعی زندگی اور مشترکہ محنت نے فنون لطیفہ ایجاد کئے جن کا تعلق زندگی کے مقاصد اور مطالبات سے تھا ۔ شاعری بھی ایک فن لطیف کی حیثیت سے اسی زمانہ کی تخلیق ہے ۔

کہا جا چکا ہے کہ شاعری سحر و افسوں کی بالیدہ اور بالغ صورت ہے اور اس کا آغاز اس احساس سے ہوا کہ ہم کو ایک مخالف اور غیر ہمدرد دنیا سے سابقہ پڑا ہے جس کو اپنی ضرورتوں اور مرادوں کے مطابق بنانے کے لئے ہم کو سخت جہاد کرنا ہے ۔ اس احساس کا ایک مہتم بالشان اظہار شاعری ہے اور اس کے پہلے ترکیبی عناصر وہ مواد و موثرات ہیں جو کائنات کے مواجہے اور مطالعے سے پیدا ہوئے ۔ شاعری کی ترکیب میں مطالعۂ نفس بہت بعد میں داخل ہوا ۔ شاعری کے بنیادی اجزا یقیناً خارجی اور غیر ذہنی ہیں لیکن

انھیں اجزا کو شاعری کی ساری کائنات سمجھ لینا ایک دوسرے قسم کی بربریت ہوگی ۔ شاعری فن کاری کے دوسرے اصناف کی طرح خلقی طور پر دو عنصری ہے (BIELEMENTAL) شاعری کسی مفرد کا نام نہیں ہے ۔ وہ ایک مرکب ہے اور اگر ہم علم کیمیا کی زبان میں گفتگو کرنا چاہیں تو شاعری کی ترکیب دو قسم کے اجزا سے ہوتی ہے ۔ پہلے اجزا تو خارجی ہیں جو مجہول اور انفعالی ہیں ۔ دوسرے اجزاء جو اجزائے اعظم کا حکم رکھتے ہیں داخلی اور انفرادی ہیں ۔ پہلے اجزا یعنی خارجی مواد بسائط یا مفردات (SIMPLE ELEMENTS) کے مانند ہیں ۔ دوسرے یعنی داخلی اجزا جو شاعری کے اصل محرکات ہیں عوامل (REAGENTS) کا حکم رکھتے ہیں جن کے بغیر یہ مفردات نہ حرکت میں آسکتے ۔ اور نہ کیمیاوی صورت اختیار کر سکتے ۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ شاعری نام ہے خارجی اور مادی دنیا کو اپنی آرزوؤں اور حوصلوں کے مطابق بنانے کی خواہش اور اس کی کامیاب اور ناکامیاب کوشش کا اور اس کے مزاج میں خارجی حقائق اور داخلی واردات دونوں یکساں داخل ہیں ۔ شاعری واقعہ اور تخیل کا امتزاج ہے ۔ کرسٹو فر کاڈویل (CHRISTOPHER CAUDWELL) نے "التباس اور حقیقت" (ILLUSION AND REALITY) کے نام سے جو ادق اور پیچیدہ کتاب لکھی ہے اس کا خلاصہ یہی ہے ۔ انسان کے داعیات و مقاصد اور کائنات یا نظام قدرت کی طرف سے جو جبر اس پر عاید کیا گیا ہے دونوں کے درمیان سخت تصادم ہے ۔ اس جبر و تصادم سے آزاد ہونے کی خواہش آدمی کے اندر شروع سے کام کرتی رہی ہے ۔ اس خواہش کے اظہار کی ایک صورت شاعری ہے ۔ شاعر کے جبلی میلانات اور خارجی تجربات کے درمیان جو تناقض ہے وہی شاعری کا اصلی سرچشمہ ہے ۔ یہ کشاکش شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ وہ التباسی تمثال یا شبیہ (ILLUSORY PHONTASY) کی ایک نئی دنیا تعمیر کرے جو اس حقیقی اور خارجی دنیا سے جس کا وہ لازمی نتیجہ ہے بہر حال ایک فطری اور قطعی تعلق رکھتی ہو ۔ جارج ٹامسن نے اپنے مختصر رسالہ "مارکسیت اور شاعری" میں اس نکتہ کو واضح کیا ہے ۔ شاعری اس لئے وجود میں آئی کہ انسان نقل یا تخلیقی عکاسی کے ذریعہ خارجی دنیا میں اپنی ضرورتوں اور خواہشوں کے مطابق کچھ تبدیلی پیدا کرسکے شاعری کا کام حقیقت پر التباس عاید کرنا ہے ۔ دوسرے الفاظ میں شاعری کا اصل منصب یہ ہے کہ انسان خارجی مواد کو اپنے ذہنی میلانات کے سانچے میں ڈھال کر اُن پر اپنی مہر لگا دے اور اس طرح ان کو اپنی زندگی کے لئے سزاوار بنائے ۔ جو لوگ اس التباس یا داخلی تحریک کو بیگانۂ اصلیت سمجھتے ہیں ۔ وہ بڑے نادان ہیں ۔ التباس خود اپنی جگہ ایک حقیقت ہے اور ایک فعال حقیقت ہے جس کا دوسرا نام تخیل ہے ۔ شیلی نے شاعری کو تخیل کا اظہار کہا ہے ۔ یہ بہت صحیح ہے تخیل یا داخلی تحریک کے بغیر شاعری صورت پذیر نہیں ہوسکتی ۔

نیوزی لینڈ کے اصلی باشندوں ماؤری (MAORIS) اور دنیا کے بہت سے وحشی قبائل کی مثالیں سامنے ہیں ۔ ان کے ملک کی آب و ہوا کچھ ایسی ہی ہے کہ ان کی بوئی ہوئی فصلوں کو قدرت کے شدائد مثلاً انتہائی سرد یا جھلسا دینے والی گرم ہوا، طوفانی بارش اور اولے برباد کرسکتے ہیں ۔ اس لئے مرد اور عورت کھیتوں میں جاکر ناچتے ہیں اور بدن کے حرکات و سکنات سے ہوا کے جھونکوں، بارش کے جھکوروں اور فصل کے اُبھار اور بارآوری کی نقلیں کرتے ہیں اور ناچتے وقت گاتے ہیں اور گانے میں فصل کو مخاطب کرکے کہتے ہیں کہ وہ ان کے حرکات و سکنات کی تقلید کرے ۔ یعنی یہ بھولے بھالے لوگ اپنے خیال میں خارجی دنیا کی سنگین قوتوں کو اپنے مطالبات کے مطابق موڑنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کا عقیدہ یہ ہے کہ ایسا کرنے سے خارجی دنیا ان کی امیدوں کے مطابق بدل جائے گی ۔ یہی ساحری ہے اور یہی شاعری ۔ یعنی ایک التباسی یا تخیلی اسلوب کے زور سے کائنات کو اپنی زندگی کے موافق پھر سے تخلیق کرنے کی آرزو اور کوشش ۔ لیکن یہ کوشش صرف اس لئے کہ التباسی ہے بے اثر اور لاحاصل نہیں ۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گانے کا کوئی اثر براہ راست فصل کی بالیدگی پر نہیں پڑ سکتا ۔ مگر خود ناچنے گانے والوں پر اس کا زبردست اثر پڑتا ہے

ناچ اور گیت کا جوش اور یہ عقیدہ کہ اس طرح ان کی فصلیں محفوظ رہیں گی۔ ان کو اس قابل بنا دیتا ہے کہ وہ اپنی فصلوں کی داشت اور نگرانی زیادہ انہماک۔ زیادہ سرگرمی اور زیادہ اعتماد کے ساتھ کر سکیں۔ اس طریقہ سے خارجی حقیقت کی طرف اُن کا ذہنی میلان بدل جاتا ہے جس سے بالآخر حقیقت بھی بدل کر رہتی ہے اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعری اپنی اصل و غایت کے اعتبار سے علمی اور افادی ہے۔ شاعری محض پیغمبری کا ایک جزو نہیں ہے۔ شاعری اپنی اصل کے اعتبار سے ساحری، کہانت اور پیغمبری رہی ہے اور ساحر یا کاہن یا پیغمبر کے سامنے زندگی کے عملی مسائل ہوتے ہیں جن کو وہ تخیل کے زور سے حل کرتا ہے۔ اسی لئے ولیم بلیک (WILLIAM BLAKE) نے اپنی مخصوص زبان اور اپنے نرالے اسلوب میں تخیل کو "روح القدس" کا دوسرا نام بتایا ہے۔

اگر قدیم ترین تاریخ میں سُراغ لگایا جائے تو معلوم ہو گا کہ آغاز آدمیت ہی سے شاعری اور رقص و سرود باہم لازم و ملزوم ہیں انگریزی کے مشہور انشاپرداز رابرٹ لِنڈ (PABERT LYND) نے بڑے دلپذیر انداز میں اس خیال کو ادا کیا ہے وہ کہتا ہے کہ ڈانٹے (DANTE) کی طربیۂ ربانی (DIVINE COMEDY) کی ہیروئن اور خود شاعر کی محبوبہ بیٹرس (BEATRICE) کی طرح شاعری ایک رقصاں ستارے کے زیر اثر پیدا ہوئی۔ شاعری کے خمیر میں رقص و غنا غالب عنصر ہیں۔ تال سم کے بغیر شاعری ظہور میں نہیں آسکتی تھی جیسا کہ اس سے پہلے اشارتاً کہا جا چکا ہے۔ جہاں جہاں زندگی یا تخلیقی قوت کار فرما ہے۔ وہاں وہاں تال سم یا رقص صوتی کہیں محسوس کہیں غیر محسوس، کہیں ناقص کہیں مکمل صورت میں موجود ہے۔

رقص و موسیقی شاعری سے زیادہ قدیم ہیں۔ مگر جب سے شاعری وجود میں آئی اس وقت سے شاعری و موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ جب موسیقی کے ساتھ گویائی یعنی بامعنی الفاظ شامل ہو گئے تو اس مرکب کا نام شاعری پڑا۔ یونان اور دوسرے ملکوں کی پرانی تاریخ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ موسیقی روز اول سے شاعری کی ایک ایسی سہیلی ہے جس سے وہ دم بھر کے لئے جدا نہیں ہو سکتی۔ جب سے انسان اس قابل ہوا کہ اپنے جذبات و خیالات کو بامعنی الفاظ میں ظاہر کر سکے اس وقت سے خالص موسیقی کا نشان نہیں ملتا۔

دنیا کے قدیم ترین متمدن ممالک میں شاعری کے بہترین نمونے وہ تھے جو ساز و نغمہ کے معیت کے لئے بنائے جاتے تھے۔ یونانی المیہ کا لازمی اور اہم جز کورس (CHORUS) یا سنگیت اس امر پر آج تک دلالت کرتا ہے کہ شاعری اور رقص و سرود کے درمیان ایک پیدائشی نسبت ہے۔ شاعری کی ایک مقبول عام صنف (LYRIC) ہے جو داخلی شاعری کا منتہائے کمال ہے اور جس کی خالص مثال اردو اور فارسی میں غزل ہے اس صنف کا نام ہی اپنی اصلیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ نظم اسی لئے ہوتی تھی کہ مزمار یا بربط پر گائی جائے۔ عربی اور فارسی میں نشید ایسے ہی اشعار کو کہتے تھے جو لحن اور ترنم کے ساتھ پڑھے جائیں۔ زمزمہ جو اب موسیقی کی اصطلاح ہو گیا ہے اور جس کے معنی گنگری کے ہیں دراصل وہ دعائیں تھیں جن کو مجوس آگ کی عبادت کرتے وقت خوش الحانی کے ساتھ بلند آواز میں پڑھتے تھے۔ چونکہ اہل عرب کے لئے ان دعاؤں کے الفاظ ناقابل فہم تھے اس لئے وہ ان کو زمزمہ کہنے لگے جو زمزم مشتق ہے جس کے معنی گڑ بڑ اور بے معنی آواز کے ہیں۔

قبل اس کے کہ ہم شاعری اور اس کی روح غزل کی بحث میں آگے بڑھیں۔ رقص و سرود کے بارے میں چند باتیں سمجھ لینا بے محل نہ ہوگا۔ جو کچھ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے اس سے اتنا تو واضح ہو گیا ہو گا کہ فن کاری کے لئے مواد خارجی اور مادی دنیا مہیا کرتی ہے لیکن فن کاری کی دلکشی کا اصلی راز مواد میں نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو خارجی مواد کا وجود ہی ہمارے لئے کافی تھا اور فنکاری کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ فن کاری کی ناگزیر دلکشی کا راز اسی کی ہیئت اور اسلوب میں ہے۔ غیر متمدن قبائل کے ناچ سے لیکر مہذب

سے مہذب قوموں کے ناچ تک — چاہے وہ شکار کی تمہید ہو۔ چاہے وہ شکار کی تمہید ہو، چاہے وہ فصل کی برومندی کے لئے ہو۔ چاہے کرشن اور رادھا کے رومان کی تمثیل ہو، چاہے آجکل کے کسی مشرقی یا مغربی ملک کا جدید ترین ناچ — سب میں بدن کے لوچ اور لچک اور بھاؤ سے اثر پیدا ہوتا ہے ۔ اور یہ عناصر داخلی ہیں جو انسان کے جذبات و تصورات کے اندرونی اُبھار یعنی تخیل کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ فنکاری نام ہے مادی اور خارجی دنیا پر اپنی مرادوں یا تخیل کی چھاپ لگانے کا ۔ اوّل اوّل یہ تخیل جماعتی تھی یعنی جماعت کے مختلف افراد مل کر اس تخیل کو صورت دیتے تھے لیکن وہ انفرادی کیفیت سے کبھی یکلخت خالی نہیں رہی ۔

سرود یا گلنے کے متعلق بھی یہی حکم لگایا جا سکتا ہے ۔ گانے میں علت مادی تو خارجی دنیا سے تعلق رکھتی ہے لیکن علت فاعلی جس کے ساتھ علت غائی اور علت صوری بھی شامل ہیں خالصۃً انسان کی اندرونی کائنات کی پیداوار ہے اور ایک باطنی کیفیت رکھتی ہے ۔ یہ اور بات ہے کہ اس کیفیت کا اگر تجزیہ کیا جائے تو کہیں نہ کہیں پہونچکر اس کا سبب بھی بیرونی محرکات میں ملے گا ۔ جو لوگ کہ فن کاری کو محض کیفیات باطن کا نتیجہ سمجھتے ہیں وہ زندگی کو ہوا اور بادل میں تحلیل کئے ہوئے ہیں ۔ لیکن جو لوگ ساری حقیقت کو صرف خارجی موجودات سے منسوب کرتے ہیں وہ زندگی کو کھُورا بنائے رکھنا چاہتے ہیں ۔ زندگی کوئی سادہ اور اکہری حقیقت نہیں ہے ۔ دوئی اور تضاد زندگی کے خمیر ہیں ۔ تصادم اور پیکار اس کی صحت کی علامت اور اس کی ترقی کی ضمانت ہیں جدلیت نہ صرف حیات انسانی بلکہ نظام کائنات کی فطرت اولیٰ ہے ۔

یہ جدت طبیعی طور پر مجبور ہے کہ جب اپنے کو ظاہر کرے تو ایک حرکت متوالی یعنی قرینہ یا آہنگ یا وزن یا تال سم کی صورت اختیار کرے ۔ رقص موسیقی کا حرکاتی یا صوتی آہنگ دراصل اس آہنگ کا بے ساختہ اظہار ہے جس کے بغیر زندگی ایک بے معنی لفظ کے سوا کچھ نہیں ۔ اگر ذرا تامل سے کام لیا جائے تو ہوا کے جھونکوں اور دریا کی لہروں میں ایک باضابطہ تال سم محسوس ہوگا ۔ جاندار اور مخلوقات کی سانس اور نبض میں ایک مسلسل اور متواتر اتار چڑھاؤ ہوتا ہے ۔ انسانی مخلوق میں یہ اندرونی آہنگ محنت کے وقت جسمانی حرکات کے تناسب یا آواز کے موزوں اور مترنم تموج کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے ۔ یہی تناسب یہی مترنم تموج موسیقی اور شاعری کی جان ہے ۔

فنکاری اور بالخصوص شاعری کا وہ لازمی ترکیبی جز و جس کو آہنگ یا مترنم تموج کہا گیا ہے ، یکسر داخلی ہے ۔ اگر انفرادیت کا لفظ ایک اصطلاح بن کر آج بدنام نہ ہو گیا ہوتا تو ہم کہتے کہ یہ آہنگ انفرادی ہوتا ہے ۔ پھر بھی ہم اتنا کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ تال سم کا تعلق عالم فردیت سے ہے ۔ یہ اور بات ہے کہ انسان کے ایام طفولیت اور دوران بلوغیت تک انفرادی ہستی اور اجتماعی وجود کے درمیان کوئی فرق نہیں تھا ۔ ایک فرد واحد کے جذبات و میلانات تمام تنوعات کے باوجود وہی ہوتے تھے جو جماعت کے تمام افراد کے ہوتے تھے ۔

مختصر یہ کہ شاعری کی ترکیب میں غالب اور حاوی عنصر وہی ہے جس کو رقص صوتی یا موسیقیت کہتے ہیں اور جو سرتاسر داخلی ہے ۔ غنائیت یا مزماریت یا نغگی شاعری کی اصلی روح ہے ۔ آئندہ سطروں میں ہم شاعری کی اس روح کو غزل یا غزلیت یا تغزل کہیں گے اور دنیا کی شاعری کے تمام اصناف پر اجمالی نظر ڈالتے ہوئے اپنے اس خیال کو دہرائیں گے کہ شاعری کی ہر صنف کا بنیادی عنصر وہی داخلی عنصر ہے جس کو مزماریت یا غنائیت یا تغزل کہا گیا ہے ۔

مزماری شاعری ایک جداگانہ نوع کی حیثیت سے بہت بعد کی چیز ہے ۔ سب سے پہلے جیسا کہ کہا جا چکا ہے ، ساحری اور

شاعری دونوں ایک ہی قسم کی کوششیں تھیں اور دونوں نفس انسانی کی اس قدیم ترین تحریک کا مظاہرہ تھیں جس کو پرستش یا عبادت کہتے ہیں۔ اس تحریک کی ابتدا تو خارجی عالم اسباب سے ہوئی لیکن اس کو صورت دینے والی قوت انسان کے وہ تاثرات و جذبات ہیں جو خارجی دنیا کے تجربات سے اس کے اندر رونما ہوتے رہے۔ اسی لئے جب بدن کے حرکات و سکنات یا آواز کی شکل میں اس کا اظہار ہوا تو آپ سے اس میں زیر و بم یا تال سم بھی آ گیا۔ کتب مقدسہ کی سورتیں اور آیتیں لحن کے ساتھ پڑھنے کے لئے ہوتی تھیں اور بلا استثنا ان میں غالب خصوصیت وہی غنائیت یا غزلیت ہے جو شاعری کا اصلی کمال ہے۔ وید کے اشلوک، اوستا کی دعائیں جو گاتھا کہلاتی ہیں، "عہد عتیق" (OLD TESTAMENT) اور "عہد جدید" (NEW TESTAMENT) کے اہم اجزا سب کے سب نغمہ یا سرود کا انداز لئے ہوئے ہیں چاہے عروض کے اصطلاحی معیار سے اُن پر شاعری کا اطلاق نہ ہو سکے۔ "عہد عتیق" میں یسعیاہ، حزقیل اور دانیال کی کتابوں میں جو تنبیہ و تہدید اور جو پیشین گوئیاں ہیں وہ اپنے تمام جلال و تمکنت کے باوجود اپنے لب و لہجہ میں وہی پُر وقار گداز رکھتی ہیں جن کو ہم غزل کی سب سے زیادہ پاکیزہ صفت سمجھتے ہیں۔ یرمیاہ کے نوحے (LAMENTATIONS) مسلسل غزل کی دھن میں ہیں۔ روت یا راعوت (RUTH) کی کتاب اور استر (ESTHER) کی کتاب ان تمام نازک کیفیات کی حامل ہیں جن کو ہم غزل سرائی کے ساتھ مخصوص کرتے ہیں۔ اگرچہ دونوں میں قصے بیان کئے گئے ہیں۔ ایوب کی کتاب (THE BOOK OF JOB) میں وہ خستگی و گداختگی بھر پور موجود ہے جو تغزل کی سب سے زیادہ اہم اور نمایاں خصوصیات میں داخل ہیں۔ داؤد کے زبور تو گیت ہی ہیں۔ زبور کے معنی ہی گیت کے ہیں۔ "امثال سلیمان" (PROVERBS OF SOLEMON) میں جو متانت و سنجیدگی پائی جاتی ہے اس کے لئے غزلیت کے سوا کوئی دوسرا لفظ نہیں۔ اور سلیمان کی ایک کتاب کا تو نام ہی "گیت" یا "گیتوں کا گیت" (SONG OF SONGS) ہے جس کو عربی میں "غزل الغزلات" کہتے ہیں۔ مسیح کی یادگار ملفوظات میں جو بلیغ نرمی اور جو لطیف گداز محسوس ہوتا ہے اس کو تغزل ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔

خالص مذہبی شاعری سے الگ ہو کر جملہ اصناف سخن کا جائزہ لیجئے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہر صنف میں اعلیٰ شاہکار وہی ہیں جن میں تغزل کا تیز رنگ موجود ہے۔ ایسکائیلس (AESCHYLUS) سفوکلیز (SOPHOCLAS) اور یوریپائیڈیز (EURIPIDES) کے المیہ ڈراموں میں سب سے زیادہ توانا اور موثر پارے وہ ہیں جہاں شدید داخلیت کام کر رہی ہے۔ کالیداس کی شکنتلا میں وہی مواقع زیادہ پُر تاثیر ہیں جہاں انہماک کے ساتھ کامیاب اسلوب میں داخلی کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔ شیکسپیئر کے المناموں (TRAGEDIES) میں یادگار حصے وہ ہیں جن میں دلپذیر انداز کے ساتھ جذباتی رد عمل یا اندرونی پیکار کو پیش کیا گیا ہے۔ رزمناموں (EPICS) میں ہومر کی "ایلیڈ" سے لیکر ملٹن کی "فردوس گمشدہ"، "مہابھارت" سے "تلسی داس" کی "رامائن" تک اور "خدائے نامہ" سے "شاہنامہ" اور "سکندر نامہ" تک غور سے مطالعہ کر ڈالئے ان میں قابل انتخاب یادگار وہی اشعار ہوں گے جو داخلی تاثرات و جذبات کے آئینہ دار ہیں اور جن میں وہ کیفیت چھائی ہوئی ہے جس کو ہم نے غنائیت کہا ہے۔

دنیا میں شاعری کی جتنی تعریفیں کی گئی ہیں ان سب میں دو خصوصیات پر زیادہ زور دیا گیا ہے ایک تو اس کی جذباتی ماہیت۔ دوسری موسیقیت اور یہ دونوں داخلی حقیقتیں ہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے شعر کو "موزوں تصنیف" (METRICAL COMPOSITION) کہا ہے۔ جان اسٹورٹ مل پوچھتا ہے۔ "شاعری ایسے خیال اور الفاظ کے سوا جن میں جذبات کو بے ساختہ ظاہر کر سکیں اور کیا ہے؟" کولرج شاعری کو "مترنم خیال" بتاتا ہے۔ شیلی "تخیل کے اظہار" کو شاعری کہتا ہے۔ ہیزلٹ کے نزدیک شاعری "تخیل اور جذبات کی زبان" ہے۔ لے ہنٹ کا خیال ہے "کہ انسان کے اندر حقیقت، حسن اور قوت کی طلب کا جو پُر خروش جذبہ ہے اسی کے بے اختیار

اظہار کا نام شاعری ہے۔ اور اس اظہار کے لئے تخییل اور الفاظ کا مناسب اتار چڑھاؤ لازمی ہیں۔" کولرج کے تصور میں "شاعری علم و حکمت کی ضد ہے اور اس کا نصب العین حقیقت کی تلاش نہیں بلکہ حصول انبساط ہے" ورڈسورتھ کی لغت میں "شاعری تمام علم انسانی کی جان اور اس کی لطیف ترین روح ہے۔ شاعری جذبات کی وہ پرجوش علامت ہے جو تمام علم و حکمت کے چہرہ پر نمایاں ہوتی ہے۔" ایڈگر ایلن پو کے خیال کے مطابق۔ "شاعری حسن کی پُر آہنگ اور مترنم تخلیق کا نام ہے۔" واٹس ڈنٹن (WALTS DUNTON) کا قول ہے کہ۔ "شاعری جذباتی اور مترنم زبان میں شعور انسانی کے محسوس اور جمالیاتی اظہار کا نام ہے۔"

ان تمام اقوال و آراء کا خلاصہ عام فہم زبان میں یہ ہے کہ شاعری موزوں اور پُر ترنم الفاظ میں دلی جذبات کا اظہار ہے اور اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعری کی ترکیب میں جو عناصر غالب ہیں وہ داخلی ہیں اور جو چیز داخلی ہوگی اس کا انفرادی ہونا لازمی ہے۔ لیکن انفرادیت کے معنی اپنی ذات میں کھوئے رہنے کے نہیں ہیں۔ سچی اور صحت مند انفرادیت اپنی جگہ خود ایک اجتماعی حقیقت ہے۔ ہماری شاعری کا (جس کی سب سے زیادہ رچی ہوئی صنف وہ صورت ہے جو فارسی اور اردو میں غزل کہلاتی ہے۔ اصلی جوہر شخصیت یا انفرادیت ہے۔ لیکن یہ یاد رکھنے کے قابل بات ہے کہ اس صنف شاعری کے بہترین شاہکاروں کی عظمت ادبی دنیا کی تاریخ میں اس لئے ہے کہ وہ انسان کے عام واردات جذبات و افکار کی ترجمانی کرتے ہیں جس سے ہر سننے والے یا پڑھنے والے کے اندر یہ احساس بیدار ہو جاتا ہے کہ یہ تو اسی کے دل کی باتیں ہیں۔ سچی غزلیت یہی ہے کہ سامع یا قاری کو یہ زحمت اٹھانا نہ پڑے کہ وہ تخیل کے زور سے اپنے کو شاعر کے مقام پر پہنچائے بلکہ اس کے اندر یہ احساس پیدا کر دیا جائے کہ خود شاعر پہلے ہی سے اپنے کو ہر سامع اور ہر قاری کی صورت حال میں تصور کئے ہوئے ہے۔ غرضکہ شاعری کی اصل روح وہی ہے جس کو تغزل یا غزلیت کہا گیا ہے۔ خارجی سے خارجی صنف شاعری کے اندر یہ روح کام کرتی ہوئی ملے گی۔

خارجی شاعری کی ایک بڑی پرانی اور مقبول عام صنف وہ ہے جو مغربی ممالک میں "بیلڈ" (BALLED) یا مختصر منظوم افسانہ کہلاتی ہے جو دنیا کی تقریباً ہر پرانی زبان میں موجود ہے۔ یہ صنف بے ساخت خود بخود پیدا ہوئی اور فن شاعری کے ارتقاء کی قدیم ترین منزلوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہندوستان کی مختلف مقامی بولیوں میں اس کے نمونے بکثرت ملیں گے۔ اس کی بہترین مثال "آلھا" ہے جس کو گا کر سنانے کے لئے ایک خاص مہارت درکار ہے۔ اہیروں کا مشہور منظوم قصہ "لورکائن" (لورک اور ساونری کی داستان) اسی عنوان کی چیز ہے۔ "ماجد بھیر تری" کی عبرتناک سرگذشت اور "مانی سارنگا" کا بلیغ المنامہ اسی قسم کی تخلیقات ہیں۔ یہ منظوم داستانیں خاص اسی غرض کے لئے ہوتی تھیں کہ سامعین کے مجمع میں گا کر سنائی جائیں۔ موضوع کے اعتبار سے ان کا تعلق عوام کی زندگی کے روزمرہ حالات و واقعات سے ہوتا تھا۔ خطرات و مہمات کے مقابلے۔ جدال و قتال کے معرکے۔ جوانمردی اور شجاعت کے کارنامے۔ گھریلو زندگی کے محبوب ترین مشاغل۔ محبت۔ رشک۔ رقابت۔ رفاقت و عداوت۔ خلق و دوستی اور خدا ترسی کی رومانی رودادیں۔ یہ ہیں اس صنف شاعری کے عام موضوعات۔ اور سادگی اور بے تکلفی۔ بیان کی سرعت۔ لب و لہجہ کی متانت اور سنجیدگی کے ساتھ ایک معصومانہ انداز اس کے اسلوب کی ممتاز ترین خصوصیات ہیں۔

اسی بیانیہ صنف کی ترقی یافتہ صورت رزمیہ ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ مختلف منظوم افسانوں کو ایک رشتہ میں پرو کر ایک طویل اور مسلسل اور مربوط داستان بنا دیا گیا تو اس کا نام رزمیہ پڑا۔ ہومر کی "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" سے اسپنسر کی "فیری کوئین" تک اور مہابھارت سے شاہنامہ تک دنیا کے بڑے سے بڑے رزمیہ اختراعات کا مطالعہ کر جائیے تو دو خصوصیتیں عام اور مشترک ملیں گی۔ ایک تو یہ کہ ایک مرکزی قصہ کے گرد بہت سے قصے باہم منسلک اور ملفوف ہوں گے جو درمیانی یا ضمنی قصے (EPISODES)

بن جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ رزمیہ نظموں میں اگرچہ اصل مقصد سورماؤں کے کارنامے بیان کرنا ہوتا ہے لیکن اس سلسلے میں ادنیٰ سے اعلیٰ تک زندگی کا کوئی ایسا معاملہ یا مسئلہ نہیں جس کے متعلق کوئی ضمنی قصہ نہ ہو۔ مثلاً دنیا کا شاید ہی کوئی شاہکار رزمنامہ ہو جو حسن و عشق کی حکایتوں کا مخزن نہ ہو۔ یہ امر تامل انگیز ہے کہ عشق و محبت کی جن حدیثوں کو عالم گیر شہرت حاصل ہوئی اور جو آج کلاسیکی حیثیت کی مالک ہیں ان میں سے بیشتر رزمیہ منظومات ہی میں ملتی ہیں۔ ہومر کی "ایلیڈ" ورجل کی "اینیڈ" (AENEID) طاسو (TASSO) کی "یروشلم آزاد" (YERUSULEM LIBERATE) اریسطو (ARIASTO) کی "غضبناک آرلاندو" (ORLANDO TURIOSO) اسپنسر کی "فیری کوئن" (FAERIE QUEENE) فردوسی کا "شاہنامہ" یہ تمام نظمیں ایسے تذکروں سے بھری پڑی ہیں جن میں محبت کا نہایت بلند اور پاکیزہ تخیل پیش کیا گیا ہے اور اگر دانتے کی "طربیہ ربانی" (DIVINE COMEDY) کو بھی رزمیہ شاعری میں داخل کریں جیسا کہ اس کی ہیئت اور فنی اسلوب کا مطالبہ ہے تو پھر ماننا پڑے گا کہ صرف محبت کی داستان پر بھی ایک مہتم بالشان رزمیہ کی عمارت کھڑی کی جا سکتی ہے۔ بیٹرس BEATRICE ہے۔ زیادہ معصوم زیادہ منزہ اور زیادہ بلند حسین اور محبوب عورت کا تخیل دنیا میں آج تک نہ تاریخ پیش کر سکی ہے نہ اساطیر اور کہا جا سکتا ہے کہ "طربیہ ربانی" میں بیٹرس ہیرو اور ہیروئن دونوں کی جگہ لئے ہوئے ہے۔ "فیری کوئن" کی مختلف کتابوں میں کوئی کتاب ایسی نہیں جس میں شجاعت کے معرکوں کا مرکز عشق کا ورد نہ ہو۔ ہر غازی کی ایک محبوبہ ہے جس کی یاد میں اور اس کا نام ورد کرتے ہوئے وہ مہلک سے مہلک خطروں پر قابو پا جاتا ہے۔ اور بڑی سے بڑی مہم سر کر لیتا ہے۔ اس سلسلہ میں ایک اور بات یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دنیا کا کوئی رزم نامہ ایسا نہیں جو عورت کو مرکز بنائے ہوئے بغیر اپنی رفتار میں سر مو آگے بڑھ سکا ہو۔ "رامائن" سے سیتا کو "ایلیڈ" سے ہیلن کو "طربیہ ربانی" سے بیٹرس کو نکال لیجئے تو رزمیہ داستان کی ساری تعمیر ڈھ کر رہ جائے گی۔ ملٹن جیسے سخت اور بے انتہا سنجیدہ شاعر نے "فردوس گمشدہ" کے نام سے جو مشہور عالم رزمیہ نظم لکھی ہے۔ اس میں شیطان ہیرو ہے تو حوا ہیروئن۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ شیطان اپنی فتح کے لئے حوا کا محتاج ہے۔ حوا سے بے نیاز رہ کر نہ تو شیطان اپنی مہم سر کر سکتا تھا اور نہ ملٹن کی "فردوس گمشدہ" رزمیہ شاعری کا ایسا کامیاب نمونہ بن سکتی تھی۔ اس دعوی کا ثبوت یہ ہے کہ "فردوس باز یافتہ" (PARADISE REGAINED) جس میں شاعر نے زبردستی آدم کو ہیرو بنانا چاہا ہے اور بالآخر یزدان کی فتح دکھائی ہے۔ "فردوس گمشدہ" کے مقابلہ میں بڑی ضعیف اور بے جان نظم ہو کر رہ گئی ہے۔

اس تمام طول کلام کا مقصد یہ ہے کہ جید سے جید اور انتہائی گھن گرج آواز کی رزمیہ نظم نرم جذبات کے لطیف ارتعاشات سے بے نیاز نہیں رہ سکی ہے۔ اور پھر چاہے وہ محبت کا کاروبار ہو یا شجاعت کے معرکے ہوں یا اخلاقی محاسن کی تبلیغ ہو یا تمدن اور سیاست کے معیاری تصورات ہوں یا تدبیر منزل اور گھریلو زندگی کے مثالی نمونے ہوں سب میں شاعر کی اپنی تخیل کارفرما محسوس ہوگی وہ رستم کی بہادری ہو یا منیژہ کا جانبازانہ ولولۂ عشق سہراب کی جوانمردی ہو یا بیوی اور ماں کی حیثیت سے تہمینہ کی بلند شخصیت یا ایک کنواری ایرانی لڑکی کی حیثیت سے جو فن حرب و ضرب کی بھی ماہر ہو دخت آفرید کا کردار۔ اکیلیز (AGKI LLES) کی عسکری شجاعت ہو یا افیجینا (IPHIGENIA) کی قربانی یہ سب گویا خارجی موجودات پر شاعر کی اپنی تخیل کی مہریں ہیں اور سر تا سر داخلی ہیں۔ شاعر کا کام ادنیٰ کو اعلیٰ بنانا ہے۔ فردوسی کا یہ کہنا کوئی تعلّی نہیں ہے بلکہ شاعر کے اصلی منصب کی طرف نہایت بلیغ اشارہ ہے ؎

منش کردہ ام رستم داستاں　　　وگرنہ یلے بود در سیستاں

بعض مبصر وسیع مطالعہ اور غائر تامل کے بعد اس نتیجہ پر پہونچے ہیں کہ فن کاری کا اصلی محرک موجود سے ناآسودگی اور ممکن الوجود کی تمنا ہے۔ اور ہم نے اسی کا نام تخیل رکھا ہے جس کے بغیر شاعری کی کوئی صنف اچھے اور قابلِ قدر نمونے نہیں پیش کر سکتی، حال پر قناعت نہ کرنا اور ایک بہتر مستقبل کے حصول کی آرزو میں لگے رہنا اسی کو تخیل کہتے ہیں اور یہی شاعری کی جان ہے جو بالکل داخلی اور انفرادی اپج ہے۔

اب خارجی شاعری کی کسی دوسری نوع کو لیجئے اور ہمارے قول کی روشنی میں اس پر نظر ڈالئے۔ مثلاً تمثیل یا ناٹک۔ ڈرامہ کو خارجی شاعری کی ایک صنف قرار دیا گیا ہے۔ مگر یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں واقعہ نگاری۔ منظر کشی۔ اظہار جذبات۔ ہر قسم کے خارجی اور داخلی مواد اور محرکات شامل ہوتے ہیں اور شاعر ان تمام مختلف مواقع پر دو خاص طریقوں سے کام لیتا ہے۔ کردار اور مکالمہ۔ اور ان دونوں میں جو تنوع اور تاثیر آتی ہے وہ شاعر کی تخیل یا انفرادی قوت تخلیق سے آتی ہے۔ ڈرامہ میں بھی یادگار اجزا وہی ہوتے ہیں جن میں شاعر اپنی اختراعی قوت کو پوری سکت اور شدت اور انتہائی آزادی کے ساتھ صرف کرتا ہے۔ یہاں ایک اور بات یاد رکھنا چاہئے۔ فنون لطیفہ خاص کر شاعری میں جتنے اسلوبی طریقے بیان کئے جاتے ہیں وہ خارجی عالم کے ساتھ نسبت رکھتے ہوئے سب کے سب خالص ذہنی یا انفرادی اختراعات ہیں مثلاً تشبیہ۔ استعارہ۔ کنایہ۔ مجاز مرسل۔ محاورہ وغیرہ ایسی صنعتیں ہیں جن کے بغیر شاعری تو ایک طرف سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال میں بھی کام نہیں چل سکتا۔ اور اگر لفظی اور معنوی صنعتوں کا تجزیہ کر کے ان پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر صنعت تشبیہ یا استعارہ فن کار کی اپنی ذہنی اپج ہوتی ہے اور ہم لاکھ سادہ سے سادہ اور بے تکلف سے بے تکلف زبان میں باتیں کرنا چاہیں کسی نہ کسی مقام پر ہم اپنے کو مجبور پائیں گے کہ استعارہ یا محاورہ سے کام لیں۔ غالب کے دو شعر جو ایک قطعہ کا حکم رکھتے ہیں اور ضرب المثل کے طور پر مشہور ہیں انسانی زندگی کی ایک بہت بڑی حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں:-

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام ۔۔۔ چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

ہرچند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو ۔۔۔ بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

استعارہ کی ایک بہت عام قسم وہ ہے جس کے لئے انگریزی میں رسکن (RUSKIN) نے (PACHETIC FALLACY) کی اصطلاح ایجاد کی تھی اور جسکو ہم "مغالطۂ حسی" کہیں گے۔ شاعر اگر اپنی ذہنی کیفیتوں اور قلبی حالتوں کو خارجی عناصر و موالید سے منسوب کرتا ہے اسکو سارا عالم اسکے اپنے ذاتی احساس کے رنگ میں ڈوبا ہوا معلوم ہوتا ہے اور چونکہ یہ ذاتی احساس تغیر پذیر ہے یعنی مختلف لمحوں اور مختلف موقعوں کے اعتبار سے بدلتا رہتا ہے اس لئے عالم عناصر بھی اس کو اپنے ذہنی عالم کی روشنی میں مختلف اوقات میں مختلف نظر آتا ہے۔ مثلاً پو پھٹنے کو کبھی صبح کا ہنسنا کہنا۔ کبھی گریباں چاک ہونا۔ گلاب کا کھلا ہوا پھول کبھی خنداں۔ کبھی سینہ فگار۔ اور کبھی گریباں دریدہ یا چاک دامن ہوتا ہے۔ شبنم کبھی موتی ہوتی ہے کبھی آنسو کا قطرہ۔ دریا کبھی گنگناتا کبھی روتا ہے۔ شفق کبھی گلگونہ ہے کبھی کوئے قاتل کی زمین وغیرہ وغیرہ۔ انسانی نطق ان استعارات کے بغیر اظہار سے قاصر رہا ہے۔ رسکن (RUSKIN) نے اس کو "مغالطۂ حسی" کہہ کر ہم کو بلا وجہ مغالطہ میں ڈال دیا ہے۔ یہ التباس (ILLUSION) ضرور ہے لیکن جیسا کہ اس سے پہلے کہا جا چکا ہے یہ التباس خود اپنی جگہ ایک نہایت سنگین اور ناقابل تردید حقیقت ہے۔ تشبیہ یا استعارہ تکمیل آرزو کا تخیلی پیکر ہے۔ تشبیہ یا استعارہ اس بات کی نہایت صحت مند علامت ہے کہ انسان حال سے ناآسودہ اور حسین تر مستقبل کی فکر میں بے چین ہے۔ "شرر" سے "ستارہ" اور "ستارہ" سے "آفتاب" کی جستجو کرنے کے لئے انسان مجبور ہے۔ "شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند" "سورج" کا سراغ لگانے کے لئے نہ جانے کتنے روشن چراغوں کو بے دردی کے ساتھ گل کر دینا پڑتا ہے۔ یہی انسان کی زندگی کا المیہ ہے اور یہی اس کی ترقی کا راز۔

تشبیہات اور استعارات کی نفسیات بھی یہی ہے کہ :-

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

اور یہ میلان جستجو تخیل کا کرشمہ ہے - مشبہ بہ مشبہ پر اور مستعار منہ مستعار پر یقیناً ایک اضافہ ہے اور دونوں کے درمیان وہی نسبت ہے جو واقعہ اور تخیل کے درمیان ہوتی ہے - مشبہ موجود یا حال ہے اور مشبہ بہ کبھی ممکن الوجود یا مستقبل، نہ صرف شاعری میں بلکہ فن کاری کی کسی صنف میں بھی کبھی آجتک بغیر استعارہ کے کام نہیں چل سکا ہے - یہ اور بات ہے کہ فنکاری کے مختلف انواع میں استعارہ کے اسالیب مختلف ہوتے ہیں -

اتنا کچھ کہہ چکنے کے بعد اب ہم مختصر اور سرسری طور پر داخلی شاعری کے بارے میں کچھ کہہ کر آگے بڑھنا چاہتے ہیں جس کے لئے مزامیری یا غنائی کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جس ملک میں مزامیری شاعری کی اصطلاح پہلے پہل استعمال کی گئی اس میں اس کی بہترین مثالیں المناموں کے سنگیت (CHORUS) خطابیہ منظومات (ODES) اور مرثیہ (ELEGIES) ہیں لیکن جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں اس کی سب سے زیادہ تربیت یافتہ اور نکھری ہوئی صورت غزل ہے جس کی ابتدا ایران سے ہوئی - انگریزی زبان میں ایک صنف موضوع کے اعتبار سے غزل سے بہت زیادہ قریب نظر آتی ہے اور اس کا نام سانیٹ (SONNET) ہے جس کا ماخذ اطالوی زبان کی شاعری کی وہ صنف ہے جس کو (SONATA) کہتے ہیں لیکن جو تاثر یا خیال غزل کے دو مصرعوں یعنی ایک شعر میں ادا کیا جاتا ہے وہ سانیٹ کے چودہ مصرعوں میں پورا ہوتا ہے - ہیئت کے اعتبار سے جو صنفیں غزل سے بہت زیادہ نزدیک ہیں وہ (END-STOPPED-HEROIC COUPETS) اور ہندی کے دوہے اور سورٹھے ہیں - غزل اور اس سے مشابہ متذکرہ بالا اصناف شاعری میں ممتاز ترین خصوصیتیں کیا ہیں ؟ یہ سوال اس قابل ہے کہ ہم اس پر غور کرنے کے لئے تھوڑی دیر ٹھہریں -

متقدمین نے غزل کی جو خصوصیات گنائی ہیں وہ تمام تر عرب کی عشقیہ شاعری سے ماخوذ ہیں - عرب کی شاعری میں وہ صنف نہیں ہے جس کو اصطلاحاً غزل کہتے ہیں اگرچہ غزل عربی زبان کا لفظ ہے - لیکن وہ کیفیات جن کو مجموعی طور پر تغزل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے عرب کی عشقیہ شاعری میں خاطر خواہ ملتی ہیں - بعد کو اہل فن نے غزل کے جو اصول و اسالیب قائم کئے وہ عشقیہ شاعری ہی کو پیش نظر رکھ کر مستنبط کئے گئے ہیں - ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں -

(۱) اصل غزل وہ ہے جس کے اشعار میں عشق و محبت کی فضا چھائی ہو، جس میں سپردگی اور خود گداستگی کا احساس حمیت اور خودداری کے مقابلہ میں زیادہ ہو، (یہ تعریف ظاہر ہے کہ پوری صنف غزل پر محیط نہیں ہو سکتی - صرف عشقیہ شاعری پر صادق آسکتی ہے)

(۲) غزل کو اپنا دائرہ صرف داخلی کیفیات و واردات تک محدود رکھنا چاہئے - معشوق کے جسمانی اوصاف یا اس کے حرکات و سکنات یا اس کے لباس اور وضع و قطع کا بیان غزل کے دائرہ موضوع سے باہر ہے -

(۳) غزل میں تعلّی - خود بینی اور اپنی ذاتی حیثیت اور قدرت کے احساس کا اظہار نہ ہونا چاہئے -

(۴) معشوق کا ادب اور اس کے ناموس کا پاس ہر حال میں مدنظر رکھنا چاہئے -

(۵) غزل میں سوز و گداز اور تاثیر کا ایک خاص معیار قائم رکھنا چاہئے -

(۶) غزل کی زبان جہاں تک ہو سکے نرم و شیریں - سلیس اور عام فہم ہو -

(۷) جذبات و خیالات کی رکاکت اور انداز بیان کے ابتذال سے سختی کے ساتھ پرہیز کرنا چاہئے -

(۸) حتی المقدور تشبیہ - استعارہ اور صنائع بدائع سے پہلو بچانا چاہئے (یہاں ایک بات واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے

تشبیہات و استعارات وغیرہ کی بہتات سے کلام یقیناً بے اثر ہو جاتا ہے لیکن بغیر کسی نہ کسی قسم کے تشبیہات و استعارات کے چاہے وہ ظاہر ہو یا مضمر ہماری روزمرہ کی بات چیت میں بھی اب تک کام نہیں چل سکا ہے۔ لہٰذا اس کو مطلقاً غزل گوئی کی شرط قرار دینا عبث ہے۔ سلیقہ اور امتیاز کے ساتھ تشبیہ اور استعارہ کا استعمال ہمارے اظہارِ خیال کو نکہت میں اضافہ کرتا ہے)

(۹) خیال یا زبان و انداز بیان میں کوئی ایسی بات اشارۃً یا صراحتاً نہ ہو جو عاشق یا معشوق کے شایانِ شان نہ ہو۔

(۱۰) جو جذبات یا خیالات قلمبند کئے جائیں وہ دنیا سے نرالے نہ ہوں بلکہ اپنی تمام رفعت اور پاکیزگی کے باوجود ایسے ہوں جو عام الورود ہوں اور جن سے ہر شخص اپنے کو مانوس پائے۔

اوپر گنائے ہوئے دلائل اور علامات پر غور کیجئے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کے مفہوم کو بہت محدود رکھ کر یہ کلیات مرتب کئے گئے ہیں۔ غزل کو خاص عشقیہ شاعری کا مترادف سمجھا گیا ہے۔ حالانکہ تاریخ میں ایسا نہیں۔ غزل کا بنیادی یا لغوی مفہوم جو بھی ہو ایک صنف شاعری کی حیثیت سے مضامین اور اسالیب دونوں میں اس سے زیادہ وسعت اور تنوع کا امکان کسی دوسری صنف میں نہیں۔ فارسی اور اردو غزل کے اچھے سے اچھے نمونوں کو سامنے رکھئے تو قائل ہونا پڑے گا کہ غزل کے مضامین اتنے ہی زیادہ وسیع اور متنوع ہیں جتنا کہ خود انسان کی زندگی کے حالات و واردات۔ قبل اس کے کہ ہم کوئی حکم لگائیں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فارسی اور اردو غزل کے کچھ اشعار اس وقت یاد کئے جائیں۔

شب تاریک و بیم موج و گردابے چنیں حائل　　کجا دانند حال ما سبکساران ساحلہا

جنگ ہفتاد و دو ملت ہمہ را عذر بنہ　　چوں نہ دیدند حقیقت رہ افسانہ زدند

سالہا دل طلب جام جم از ما می کرد　　آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنا می کرد

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند　　چوں بہ خلوت می روند آں کار دیگر می کنند

عنقا شکار کس نہ شود دام باز چیں　　کیں جا ہمیشہ باد بدست است دام را

اے دل شباب رفت و نہ چیدی گلے ز عمر　　پیرانہ سر مکن ہوسِ ننگ و نام را

ساقیا برخیز و درده جام را　　خاک بر سر کن غم ایام را

گرچہ بدنامیست نزد عاقلاں　　ما نمی خواہیم ننگ و نام را

مباش درپئے آزار و ہرچہ خواہی کن　　کہ در شریعت ما غیر ازیں گناہے است

بیا کہ قصر اِمل سخت سست بنیاد است　　بیار بادہ کہ بنیاد عمر بر باد است

رضا بباده بده وز جبیں گره بکشا　　کہ بر من و تو در اختیار نکشاد است

رسید مژده کہ ایام غم نخواہد ماند　　چناں نماند و چنیں نیز ہم نخواہد ماند

من از بازوئے خود دارم بسے شکر　　کہ زورِ مردم آزاری ندارم

بیا تا گل بیفشانیم و مے در ساغر اندازیم　　فلک را سقف بشگافیم و طرح نو در اندازیم

اعتمادے نیست بر کار جہاں　　بلکہ بر گردونِ گرداں نیز ہم

اور یہ سب شعر حافظ کے ہیں جو عشق اور معرفت کے لئے ضرب المثل بن چکے ہیں، لیکن ان میں سے ایک شعر بھی ایسا نہیں جس کا تعلق عشق یا تصوف سے ہو۔ سب ایسے مسائل اور رموز کے بارے میں ہیں جو عام بنی نوع انسان کی معمولی زندگی سے متعلق ہیں

اب کچھ اور اشعار سنئے۔

ہر کس از دست غیر نالہ کند — سعدی از دست خویشتن فریاد (شیخ سعدی)

خانۂ شرع خراب است کہ ارباب صلاح — در عمارتگری گنبد دستار خود اند (طالب آملی)

دریں بہار نہ شد فرصت آں قدر مارا — کہ ہم ترانۂ بلبل کنیم مینا را (وحیدی طہرانی)

بگذارید کہ بگدازم و آہے بکشم — عمرہا سوختہ ام تا نفسے تافتہ ام (مرزا جلال الدین اسیر)

یک دلِ آزاد دریں دام گہہ فانی نیست — روزنے نیست دریں منظر کہ زندانی نیست (میر محمد مومن ادائی یزدی)

نہ زخم خار کشیدم نہ بوئے گل دیدم — ز عندلیب شنیدم کہ نوبہارے ہست (مشرقی مشہدی)

کار دشوار نظیری گریہ می آرد مرا — شاد از تدبیر ہائے سست بنیاد من است (نظیری)

تو بہ خویشتن چہ کردی کہ بہ ما کنی نظیری — بخدا کہ واجب آمد ز تو احتراز کردن (〃)

موج دریا را بہ ساحل ہم نشینی مشکل است — بیقراراں نذر منزل کردہ اند آرام را (بیدل)

چہ بار کلفتی اے زندگی ہمچو حباب — تمام آبلہ بر دوش کردہ ما را (〃)

چشم وا کردم و طوفان قیامت دیدم — زندگی روز جزا نیست کہ من می دانم (〃)

خطے بر ہستی عالم کشد با از مژہ بستن — ز خود رفتیم و ہم با خویشتن بردیم دنیا را (غالب)

در کشاکش ضعفم نگسلد رواں از تن — اینکہ من نمی میرم ہم ز ناتوانی ہاست (〃)

شنیدہ کہ بہ آتش نہ سوخت ابراہیم — ببیں کہ بے شرر و شعلہ می توانم سوخت (〃)

ما و خاک رہگذر بر فرق عریاں ریختن — گل کسے جوید کہ او را گوشۂ دستار ہست (〃)

پیمانہ بر آں رند حرام است کہ غالب — در بیخودی اندازۂ گفتار نداند (〃)

اگر بدل نہ خلد ہر چہ از نظر گزرد — زہے روانی عمرے کہ در سفر گزرد (〃)

تا دل بہ نہاد و ام در کشمکش افتادہ ام — اندوہ فرصت یک طرف ذوقِ تماشا یک طرف (〃)

ز من حذر نہ کنی گر لباس دیں دارم — نہفتہ کافرم و بت در آستیں دارم (〃)

دوسرے شعرائے فارسی کے دواوین بھی ایسے ہی اشعار سے بھرے پڑے ہیں جن کا تعلق عشق سے نہیں بلکہ زندگی کے اور معاملات و مسائل سے ہے۔ ہم نے راستہ پر لگا دیا ہے پڑھنے والا متقدمین سے لے کر متاخرین تک کے کلام سے ایسے اشعار منتخب کر سکتا ہے ہم ابھی اور اشعار سناتے لیکن ابھی ہم کو اردو غزل سرایوں کے اشعار بھی پیش کرنا ہیں۔ اس لئے ہم ارباب ذوق سے کہیں گے کہ وہ امیر خسرو۔ فغانی۔ عرفی۔ فیضی۔ صائب۔ غنی اور ظہوری جیسے مشاہیر کی غزلیات کا جائزہ لے کر خود ایک بیاض تیار کریں اور دیکھیں کہ ہماری کہی ہوئی بات غزل کے اشعار کے بارے میں صحیح ہے یا نہیں۔ اب کچھ اردو اشعار ملاحظہ ہوں :-

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا — مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی (سراج اورنگ آبادی)

آبرو کو نہیں کم ظرف کی صحبت کا دماغ — کس کو برداشت ہے ہر وقت کے کلکوروں کی (شاہ مبارک آبرو)

کچھ دور نہیں منزل اٹھ باندھ کمر حاتم — تجھ کو بھی تو چلنا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (حاتم)

دل کہیں دیدہ کہیں جی ہے کہیں جان کہیں — گردش چرخ میں ہے ہر ایک ہے آوارہ سا — (محمد امان نثار)

بے فائدہ ہے آرزوئے سیم و زر فغاں — کیں زندگی کے واسطے یہ درد سر فغاں — (اشرف علی فغاں)

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے — رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا — (میر)

اس گلشن ہستی میں عجب دید ہے لیکن — جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا — (سودا)

فرصت ہے یاں کم رہنے کی بات نہیں کچھ کہنے کی — آنکھیں کھول کے کان جو کھولے بزم جہاں افسانہ ہے — (میر)

نے خون ہو کے آنکھوں سے بہا اور نہ ہوا داغ — اپنا تو یہ دل میر کسو کا نہ آیا — (〃)

تلخ ادانہ زیست کرتا تھا — میر کا طور یاد ہے مجھ کو — (〃)

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے — یعنی آگے چلیں گے دم لے کر — (〃)

نے گل کو ہے ثبات نہ ہم کو ہے اعتبار — کس بات پر چمن ہوس رنگ و بو کریں — (درد)

سینہ و دل حسرتوں سے چھا گیا — بس ہجوم یاس جی گھبرا گیا — (درد)

نہ جانے کونسی ساعت چمن سے بچھڑے تھے — کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا — (قائم)

مجھے اس اپنی مصیبت سے ہے فراغ کہاں — کسی سے چاہوں کہ صحبت رکھوں دماغ کہاں — (〃)

دام قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو باغ تک — دیکھا تو اس زمیں پہ چمن کا نشاں نہ تھا — (یقین)

حال غربت میں دیکھئے کیا ہو — رہ خطرناک اور منزل دور — (خواجہ احسان اللہ بیان)

آشنا ہو چکا ہوں میں سب کا — جس کو دیکھو سو اپنے مطلب کا — (میر عبدالحی تاباں)

کیا بتا دیں کہ اس چمن کے بیچ — کبھو اپنا بھی آشیانا تھا — (میر اثر)

بہار ہیں ہم کو بھی لیکن یاد ہے اتنا کہ گلشن میں — گریباں چاک کرنے کو بھی اک ہنگام آیا تھا — (مرزا جعفر علی حسرت)

چلے بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم — کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا — (مصحفی)

کیا ہنسے اب کوئی اور کیا رو سکے — دل ٹھکانے ہو تو سب کچھ ہو سکے — (میر حسن)

قفس میں ہم صفیرو کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ — بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا — (جرأت)

نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی — تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں — (آتش)

احسان ناخدا کے اٹھائے مری بلا — کشتی خدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں — (ذوق)

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے — مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے — (〃)

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات — ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے — (〃)

روز معمورۂ دنیا میں خرابی ہے ظفر — ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا — (بہادر شاہ ظفر)

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی — آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس — آسماں بھی ہے ستم ایجاد کا — (مومن)

شبنم خراب مہر دُرخشاں سینہ چاک ماہ — لو اور بھی ستم زدۂ روزگار ہیں — (〃)

نہ بجلی جلوہ فرما ہے نہ صیاد — نکل کر کیا کریں ہم آشیاں سے — (〃)

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (غالب)

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (〃)

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (〃)

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا (〃)

افسردہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہ
طاعت میں کچھ مزہ ہے نہ لذت گناہ میں (شیفتہ)

کیا ہماری نماز کیا روزہ
بخش دینے کے سو بہانے ہیں (میر مہدی مجروح)

رنج و حسرت کے سوا حاصلِ دنیا کیا ہے
غافل اس کارگہِ ہیچ میں رکھا کیا ہے (سالک)

سو رنج سو الم ہیں یہاں ہر نفس کے ساتھ
دم کا نہیں شمار تو غم کا حساب کیا (ذکی)

ہر جگہ کعبہ ہے لیکن سجدہ کی ہمت کہاں
ہر قدم منزل ہے لیکن فرصتِ منزل نہیں! (مولا بخش قلق)

آج تو جس کے قدم سے رونقِ باغِ جہاں
کل تری رخصت پہ رنگِ سبزۂ بیگانہ ہے (ناسخ)

مانعِ صحرا نوردی پاؤں کی ایذا نہیں
دل دکھا دیتا ہے لیکن ٹوٹ جانا خار کا (〃)

اثرِ منزلِ مقصود نہیں دنیا میں
راہ میں قافلۂ ریگِ رواں ہے کہ جو تھا (آتش)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے (〃)

ذکر آئے خوشی کا تو نکل پڑتے ہیں آنسو
ہم ایسے ستم دیدہ ہیں دکھ پائے ہوئے ہیں (آغا جو شرف)

لالہ کے مانند ہم اس باغ میں
داغ لینے آئے تھے سو لے کر چلے (امیر مینائی)

بہارِ لالہ و گل پھر کبھی کاہے کو دیکھیں گے
چلے ہیں اس چمن سے ہم نگاہِ واپسیں ہو کر (〃)

نہ رونا ہے طریقہ کا نہ ہنسنا ہے سلیقہ کا
پریشانی میں کوئی کام جی سے ہو نہیں سکتا (داغ)

لذتِ مہر اگر چشم تماشا دے گی
ایک بار اور یہ دنیا ابھی پلٹا دے گی (〃)

اسیر کر کے ہمیں کیوں کیا رہا صیاد
وہ ہم صفیر بھی چھوٹے وہ باغ بھی چھوٹا (حکیم ضامن علی جلال)

دم بھر کو ترے وعظ میں ہم بیٹھ کے واعظ
برسوں نہ رہے بزمِ خرافات کے قابل (جلال)

چھٹ کر قفس سے پوچھتے ہیں ہم چمن کی راہ
غربت نصیب بھول گئے ہیں وطن کی راہ (〃)

قفس میں بھی ہے اسیر و تمہیں وہی سودا
لگائے فصلِ بہاری کی آس بیٹھے ہو (تعشق)

کوئی دشمن ہو یا آسی مرا دوست
ہیں سب کا دوست کیا دشمن ہو کیا دوست (آسی غازی پوری)

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
آہ کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے (حفیظ جونپوری)

یارانِ تیز گام نے منزل کو جا لیا
ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے

دریا کو اپنی موج کی طغیانیوں سے کام
کشتی کسی کی پار ہو یا درمیاں رہے (حالی)

دنیا کے خرخشوں سے چیخ اٹھتے تھے ہم اول
آخر کو رفتہ رفتہ سب ہو گئے گوارا (〃)

ڈھونڈو گے ہمیں ملکوں ملکوں ملنے کے نہیں نایاب ہیں ہم
تعبیر ہے جس کی حسرت و غم اے ہم نفسو وہ خواب ہیں ہم (شاد عظیم آبادی)

یہ بزم مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی
اٹھالے جو بڑھا کر ہاتھ بس مینا اسی کا ہے

پکار کر جشنیوں سے کہہ دو خزاں کا بھی دور ہے غنیمت
قبا کے دامن کو ٹانک لو ہیں اگر نہ موقع ملے رفو کا — شاد عظیم آبادی

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

اردو اشعار کا جو انتخاب حاضر کیا گیا ہے وہ خصوصیت کے ساتھ مختلف ادوار اور مختلف مزاجوں کے نمونے ہیں۔ اردو غزل کی جدید نسل کو جس کی ابتدا حسرت موہانی سے ہوتی ہے ہم نے جان بوجھ کر انتخاب میں شامل نہیں کیا۔ یہ نسل ہم سے قریب ہے اور ہم کم یا زیادہ اس سے شناسا اور مانوس ہیں لیکن متقدمین کو ہم بری طرح بھولے بیٹھے ہیں۔ اسلاف پرستی تو یقیناً ایک انحطاطی میلان ہے لیکن اسلاف کے ان اکتسابات کو حرف غلط سمجھ کر ردی خانہ میں ڈال دینا جن کی روح آج بھی ہمارے اپنے جسمانی اور دماغی فتوحات میں کار فرما ہے ایک ایسا خطرہ ہے جس سے اپنے کو بچائے رہنا ہر جوان صالح کا فرض ہے نئی نسل اسلاف کے کارناموں سے بالکل بیگانہ ہے۔ ہم نے اشعار کا جو انتخاب درج کیا ہے وہ خاصہ طویل ہے اور اس کا اصل مقصد نوجوانوں میں یہ احساس جگا دینا تھا کہ ہمارے پیش رووں نے ہمارے لئے کیسی بیش بہا اور قابل قدر میراث چھوڑی ہے ہم اصرار کے ساتھ کہیں گے کہ کوئی اس وقت تک اچھا مصور۔ اچھا مغنی یا اچھا انشاپرداز یا اچھا شاعر نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ بزرگان سلف کے اختراعات فائقہ سے پوری واقفیت نہ رکھتا ہو۔ ابن رشیق جیسے اہل ذوق و نظر نے بڑے شاعر ہونے کے لئے جہاں اور بہت سی شرطیں بتائی ہیں وہاں ایک اہم شرط یہ بھی رکھی ہے شاعر کو پرانے اساتذہ کے کلام کا بہترین حصہ یاد ہونا چاہئے۔ ہم اس کڑی شرط کو زیادہ نرم کرنا چاہتے ہیں۔ دوسروں کے کلام کو یاد رکھنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے لیکن جس کو شاعری میں تھوڑی بہت بھی نمود حاصل کرنا ہے اس کے لئے اتنا ضروری ہے کہ متقدمین کے کلام کا زائد سے زائد حصہ کم سے کم ایک بار اس کی نظر سے گذر گیا ہو۔ قدیم ترین تاریخ سے لیکر موجودہ نسل سے پہلے تک کسی ایسے شاعر کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ جس نے شاعری میں کوئی امتیاز حاصل کیا ہو اور پچھلے اساتذہ کے کلام کا مطالعہ نہ کیا ہو۔

جو اشعار ابھی نقل کئے گئے ہیں ان کا موضوع حسن و عشق کے ولولے یا شباب کی جولانیاں نہیں ہے۔ ان کا تعلق عام بنی نوع انسان کی زندگی کے مختلف حقائق اور مسائل سے ہے۔ نئی نسل کی اردو غزل کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں خالص عشقیہ عناصر اور بھی کم ملیں گے اور نئی زندگی کے نت نئے اہم اور پیچیدہ میلانات و مطالبات سے متعلق بلیغ اشارے زیادہ پائے جائیں گے۔ عشق بھی انسانی فطرت کا ایک مطالبہ ہے اور وہ بھی غزل کا ایک فطری اور صحت مند موضوع ہے لیکن یہی نہ زندگی میں سب کچھ رہا ہے اور نہ غزل میں۔ غزل کی ترکیب کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ اس کا ہر شعر ایک سالم اور مکمل تصور کا اظہار کر سکتا ہے۔ غزل کے اشعار میں زندگی کے مختلف مسائل و معاملات سے متعلق کبھی سیدھی اور بے تکلف زبان میں اور کبھی اشارہ اور تمثیل کے پردہ میں مختلف اصول و نظریات مرتب کئے جاتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے پیوستہ نہ ہوں یعنی مضمون اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے غزل میں لامحدود تنوع کا امکان ہے۔ یہ امتیاز اور یہ شرف دنیا کی کسی اور زبان کی شاعری میں کسی صنف کو حاصل نہیں۔

اب ہم اپنے کو اس قابل پاتے ہیں کہ متقدمین کے مرتب کئے ہوئے روایتی اصول سے قطع نظر کر کے خود اپنے تجربہ اور

مطالعہ کی بنا پر غور کریں کہ وہ کونسی خصوصیات ہیں جو غزل کو غزل بناتی ہیں۔

۱۔ خالص غزل کے لئے ضروری ہے کہ اس کا ہر شعر بجائے خود ایک آزاد اور مکمل اکائی ہو جو ایک پوری جذباتی یا فکری کائنات پر محیط ہو۔ اساتذہ کے دیوان باہم پیوستہ یعنی قطعہ بند اشعار سے خالی نہیں ہیں۔ لیکن اول تو ان کی مثالیں کم ہیں دوسرے ایسے اشعار میں تاثیر کی وہ شدت نہیں آپاتی جس کو تغزل کہتے ہیں اور جو ایک شعر میں آجاتی ہے اگر وہ شعر شاعری کا کامیاب نمونہ ہے۔

۲۔ غزل کے معنی ہیں عورت یا محبوب کی بات کرنے کے ہیں۔ یہ سنتے سنتے ہمارے کان اکتا گئے ہیں لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ غزل ایک صنف سخن کی حیثیت سے جن زبانوں میں رائج ہوئی یعنی فارسی اور اردو میں ان میں روئے خطاب در پردہ یا کھلم کھلا مرد کی طرف رہا ہے۔ اور پھر اگرچہ غزل کے بیشتر اشعار اب تک حسن و عشق کی روداد اور اس کے متعلقات پر مشتمل رہے ہیں اور خالص غزل کو عشقیہ شاعری کا مترادف سمجھنے کی عادت سی پڑگئی ہے لیکن مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ کسی زمانہ میں بھی غزل سخن کے ساتھ موضوع کی اس وحدانیت کو قائم نہیں رکھ سکی ہے۔ غزل گو شعراء شروع ہی سے زندگی کے مختلف امور و مسائل کو اشعار میں قلمبند کرتے رہے ہیں مذہب اور تصوف کے رموز و اسرار، مابعد الطبیعیات کے حقائق و معارف۔ نفسیات انسانی کے نکات و اشارات، معاشرت تمدن اور اخلاق کے اصول و معاملات۔ کونسا ایسا موضوع ہے جس پر غزلیات میں اشعار نہ کہے گئے ہوں۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ غزل کے اشعار منفرد اور غیر مسلسل ہوتے ہیں اس لئے شاعر کو چاہئے کہ کائنات اور حیات انسانی سے متعلق مختلف حقایق اور مسائل کے بارے میں اہم اور بلیغ نظریات و افکار اس جامعیت اور ہمہ گیری کے ساتھ پیش کرے کہ وہ عام بنی نوع انسان کے لئے قابل قبول ہوں۔ اس کلیت کے بغیر غزل کے اشعار اعلیٰ نمونے نہیں کہے جا سکتے۔

۳۔ غزل کا معیاری شعر وہ ہے جو ایک جامع کلمہ کا حکم رکھتا ہو اور جس میں یہ قابلیت ہو کہ حافظہ پر بے ساختہ چڑھ جائے اور زبان زد خاص و عام ہو کر ضرب المثل یا کہاوت بن سکے۔

(۴) شاعری کے لئے عام طور سے اور غزل کے لئے خصوصیت کے ساتھ لازمی ہے کہ جو تاثر یا ذہنی نقش یا خیال شعر میں ادا کیا جائے اس میں اصلیت اور سچائی ہو اور زبان اور اسلوب میں صداقت اور بیساختگی۔ اور اگر کبھی تکلف سے کام بھی لیا جائے تو اس میں بے تکلفی اور برجستگی کی شان پائی جائے۔ صحیح معنوں میں غزل سرا وہ ہے جس کے دل اور زبان دونوں میں ایک گھلاوٹ، ایک گداز، ایک سنجیدہ اور متین میلان تاثر ہو۔

(۵) غزل کے اشعار میں شاعر کی انفرادیت قائم رہنا چاہئے مگر یہ ضروری ہے کہ خودی یا انانیت کا احساس کہیں سے داخل نہ ہونے پائے ورنہ اشعار میں وہ جامعیت نہ آسکے گی جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔

(۶) غزل کی زبان کو سادہ، سلیس اور عام فہم ہونا چاہئے لیکن اقلیدس کے مقولات یا منطق کے قضایا کی طرح سپاٹ اور بے کیف نہ ہونا چاہئے۔

(۷) متقدمین اصرار کرتے آئے ہیں کہ تشبیہات و استعارات اور دوسرے تکلفات سے غزل میں احتراز ضروری ہے۔ ہم اس شرط کو نہ صرف فضول بلکہ ناقابل تعمیل پاتے ہیں۔ تشبیہہ و استعارہ سے نہ صرف خیال کے اظہار میں سہولت بہم پہنچتی ہے بلکہ خود خیال میں بالیدگی اور رسائی کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ جو تشبیہات و استعارات لائے جائیں وہ برجستہ اور برمحل ہوں اور ان سے کلام میں آورد کا احساس نہ پیدا ہونے پائے۔ مشبہ اور مشبہ بہ اور مستعار اور مستعار منہ کے درمیان ایک ناگزیر مناسبت اور ہمواری کا احساس قائم رکھنا لازمی ہے۔

غزل کا جو معیار ابھی قائم کیا گیا ہے۔ اگر اس سے جانچا جائے تو اردو اور فارسی غزل گو شاعروں کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہوگی جو تغزل کی روح سے عاری ہوں گے۔ ہمارے اساتذہ نے بالخصوص متاخرین نے اکثر تشبیہات و استعارات اور دوسرے صنائع بدائع ہی کو حاصل شاعری سمجھا ہے۔ فارسی میں رودکی سے قاآنی تک اور اردو میں ولی اور سراج سے داغ اور امیر تک ممتاز ترین شعراء کی غزلوں میں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جو غزل کی میزان پر پورے نہیں اترتے اور متاخرین کا کلام دیکھئے تو فیصدی اس خلوص تاثر یا اس معنوی کیف سے بے بہرہ ہے جس کو ہم نے غزل سے تعبیر کیا ہے اور جس کے بغیر نہ صرف یہ کہ غزل غزل نہیں رہتی بلکہ شاعری کی کوئی صنف اپنا پیدائشی فرض ادا نہیں کر سکتی۔ ایسے اشعار سقم تخیل کی دلیل اور اس افسوسناک حقیقت کی علامت ہوتے ہیں کہ زندگی اور اس کے فنی تخلیقات دونوں میں انحطاط اور فساد شروع ہو گیا ہے۔ شعرائے فارسی کے کلام سے مثالیں پیش کرنا اس وقت پڑھنے والوں کو خواہ مخواہ گراں بار کرنا ہوگا۔ اس لئے ہم صرف متاخرین شعرائے اردو یعنی شاہ نصیر سے داغ اور امیر اور ان کے مقلدوں تک اپنا دائرۂ سخن محدود رکھیں گے۔ لیکن مثالیں پیش کرنے سے پہلے ایک بات ذہن نشین کرا دینا چاہتے ہیں وہ یہ کہ اگرچہ یہ اشعار نہ تو غزل کی اولین شرائط کو پورا کرتے ہیں اور نہ مجموعی حیثیت سے فن شاعری ہی کے اچھے نمونے ہیں پھر بھی چند اعتبارات سے ان کی تاریخی اہمیت ہمیشہ مسلّم رہے گی۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ غیر شعوری طور پر یہ اشعار بھی اپنے دور کی معاشرت کی پوری آئینہ داری کرتے ہیں۔ یعنی یہ اشعار اس امر کا ثبوت ہیں کہ مروجہ معاشرت سچائی اور خلوص سے بالکل بیگانہ ہو چکی ہے اور اب چونکہ وہ بے مایہ ہے اس لئے اپنی بے مائگی کا پردہ رکھنے کے لئے ریا اور نمائش سے کام لے رہی ہے۔ ظاہری تکلفات کا غلبہ تاریخ میں ہمیشہ اس بات کی دلیل رہا ہے کہ زندگی ہو یا اس کے جمالیاتی اکتسابات دونوں کے پاس کچھ باقی نہیں رہا ہے جس کو وہ فخر کے ساتھ اپنی دین بنا کر پیش کر سکیں۔ دوسری بات جو تاریخی اہمیت سے خالی نہیں یہ ہے کہ اس قسم کی شاعری نے جو بنوٹ اور بازیگری کے عنوان کی چیز ہے اردو زبان کی تربیت اور اس کے امکان اظہار کی توسیع میں بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ اگر اس قسم کی بناوٹی شاعری کی مشق نہ ہوتی جس کا تعلق خصوصیت کے ساتھ دبستان لکھنؤ سے ہے تو آج ہماری زبان بڑھی ہوئی داخلیت کا شکار ہو کر رہ گئی ہوتی اور اس قابل ہرگز نہ ہوتی کہ ہر قسم کے داخلی اور خارجی مضامین سے عہدہ برآ ہو سکتی۔ بہرحال اب مثالیں ملاحظہ ہوں:-

جمنا میں کل نہا کر جب اس نے بال باندھے — ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے (مصحفی)

گالیاں دینے لگے نام مرا لے کے تم — کچھ مری چاہ کے کھل جاتے ہی کھل کھلے تم (جرأت)

ٹانکنے کو پھرتی ہے بجلی اس میں گوٹ تمامی کی — ان ہوئے [illegible] جب سکتے ہیں سینے ساون بھادوں (شاہ نصیر)

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے — فلس ماہی کے گل شمع شبستاں ہوں گے (مومن)

بیمار اجل چارہ کو گر حضرت عیسےٰ — اچھا نہ کریں گے تو کچھ اچھا نہ کریں گے (")

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی — سپیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی تھی زنداں پر (غالب)

سنگِ چقماق بھی بنتا تو مرا ضبط یہ ہے — نہ مری قبر کا پتھر شرر افشاں ہوتا (ناسخ)

ہجر کی شب ہو چکی روزِ قیامت سے دراز — دوش سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست (آتش)

غیر سے سینہ بہ سینہ ہوئے آپ — چھاتی پر سانپ یہاں لوٹ گیا (حکیم ضامن علی جلال)

چھلا حضور ہاتھ کا دے دیجئے ہمیں — دل کے جہاز کا اُسے لنگر بنائیں گے (تعشق)

بدھیاں پھولوں کی لائے تھے نہ پہنیں اس نے　　آج پھولے ہوئے ہیں پھولوں کے گہنے والے　(امیر مینائی)

اس قسم کے اشعار غزل تو ایک طرف سرے سے شاعری ہی کی قلمرو سے خارج ہیں اور اس بات کی علامت ہیں کہ شاعر کا تخیل بنجر ہو چکا ہے اور اس کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے خواہ مخواہ الفاظ کی رعایتوں اور دور ازکار صنعتوں سے مضمون آفرینی کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔ اس قسم کی شاعری نہ صرف شاعر کے بگڑے ہوئے تخیل کا ثبوت ہے بلکہ اس بات کی بھی شہادت ہے کہ سارے معاشرتی نظام میں فساد پیدا ہو چلا ہے اور اب اس کے بدلنے کی شدید ضرورت ہے۔

ایسے اشعار ظاہر ہے کہ وہ جادو اپنے اندر نہیں رکھتے جو ہر صنف شاعری کی عظمت کی پہلی شرط ہے اور جس کے بغیر تغزل کا نام لینا اس کے ناموس میں داغ لگانا ہے۔ لفظی سجاوٹ۔ صنایع بدایع کے التزام اور جہاں کچھ کہنے کے نہ ہو وہاں زبردستی کچھ کہنے کی رائیگاں کوشش کے سوا اس قسم کی شاعری میں کچھ نہیں ہوتا۔ لیکن ان سے بھی ہم کم سے کم تاریخی عبرت تو حاصل ہی کر سکتے ہیں۔

اب ہم اپنی اس بحث کو تکمیلی ہیئت دینے سے پہلے غزل کی پیدائش پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا چاہتے ہیں۔

بعض تذکرہ نگاروں کا کہنا ہے کہ فارسی میں سب سے پہلے جس نے شعر کہا وہ رودکی ہے۔ لیکن فارسی شاعری کے بعض مورخوں کو اصرار ہے کہ اس زبان میں جس نے سب سے پہلے شعر کہا وہ صفاریہ خاندان کا مشہور سلطان یعقوب بن لیث تھا۔ کچھ لوگ عباس مروزی کو فارسی زبان کا مستند شاعر بتاتے ہیں جس نے مامون الرشید کی شان میں وہ قصیدہ لکھا جو آج تک مشہور ہے۔ اسی طرح ابوحفص سغدی قطران اور بعض دوسرے شعراء کو بھی تذکرہ نویسوں نے فارسی کا پہلا شاعر بتایا ہے۔

لیکن اول تو یہ سب روایتیں قیاسی اور افواہی ہیں اور تاریخی اعتبار نہیں رکھتیں۔ دوسرے یہ تمام شعراء اس زمانے کے ہیں جب کہ ایران پر عرب کا تسلط ہو چکا تھا۔ پرانی ایرانی شائستگی پر فاتح تمدن کے اثرات غالب آ چکے تھے اور ایران کی زبان و افکار پر عربی زبان اور ادب کی تقلید کا رنگ اس طرح چڑھ گیا تھا کہ ان کے اپنے اصلی رنگ کی کوئی علامت باقی نہیں رہی تھی۔ جن ناموں کو ابھی گنایا گیا ہے وہ زیادہ سے زیادہ مسلم ایران کے اولین شاعر کہے جا سکتے ہیں۔

کچھ مورخوں اور نقادوں نے ذرا زیادہ فراخ دلی سے کام لینے کی کوشش کی ہے اور ایرانی شاعری کا آغاز ظہور اسلام سے کچھ ہی پہلے کے دور میں بتایا ہے۔ لیکن ہم کو افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ یہاں بھی سنی سنائی باتوں پر یقین کر لیا گیا ہے اور تاریخی چھان بین سے بالکل کام نہیں لیا گیا ہے۔ مثلاً دولت شاہ سمرقندی جیسے سخن آرا اور افسانہ ساز تذکرہ نگاروں کے بیانات کی بنیاد پر حکم لگا دیا گیا کہ فارسی کا سب سے پہلا شاعر ساسانی نسل کا شہنشاہ بہرام پنجم تھا جو پانچویں صدی عیسوی کے اوائل عمر میں ہوا ہے اور اساطیر و روایات میں بہرام گور کے لقب سے روشناس ہے۔ بہرام گور "شاہنامہ" کے محبوب ترین حکمرانوں میں سے ہے۔ یہ شخص عیش کوشی کے ساتھ ساتھ بہادری اور جوانمردی کا بھی سورما ہے۔ سیر اور شکار میں عیش دادیوں کو چھوڑ کر شاید اس سے بڑی شخصیت ایران نے پیدا نہیں کی۔ کہا جاتا ہے کہ ایک مرتبہ اس نے بڑے خطرناک موقع پر ایک شیر مارا اور پندار کے ساتھ بیساختہ ایک جملہ اس کے منہ سے نکلا جو ایک موزوں مصرع ہو گیا۔

ع۔　منم آں پیل دمان و منم آں شیر یلہ

اور اس کی محبوبہ دلآرام چنگی نے فوراً دوسرا مصرع موزوں کیا۔

ع۔　نام بہرام ترا و پدرت بوجبلہ[1]

---

[1] صنادید عجم کے مصنف نے نہ جانے کس بنیاد پر اس واقعہ کو بہرام چوبیں سے منسوب کیا ہے جو ہرمز سے باغی ہو گیا تھا اور بعد کو ایک عرصہ تک اس کے جانشین خسرو پرویز کو پریشان کرتا رہا۔

مولانا شبلی نے شعر العجم حصہ چہارم میں دونوں مصرعوں کو غلط درج کیا ہے اور نتیجہ یہ نکلا ہے کہ یہ مصرعے جس طرح عوفی یزدی کے تذکرہ میں درج ہیں نثر سے زیادہ قریب ہیں اور پھر یہ بھی کہتے ہیں کہ بہرام گور کے چند موزوں کلمات کو شاعری کا رنگ نہیں کہہ سکتے۔ اردو زبان میں اب تک فارسی شاعری پر شبلی کی شعر العجم سے زیادہ محقق اور مدلل کتاب کوئی نہیں لکھی گئی ہے مگر ہم کو کہنا پڑتا ہے کہ شبلی جیسے بامذاق شاعر اور فاضل نقاد نے بھی غور و تامل اور تحقیق و تفحص سے کام نہیں لیا۔ سب سے پہلی بات جو اس روایت میں کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ بہرام گور ساسانی خاندان کا حکمران تھا آل ساسان کے زمانہ میں ایران کی زبان پہلوی تھی اور جو شعر بہرام اور اس کی محبوبہ سے منسوب کیا گیا ہے اس کی زبان پرانی ہوتے ہوئے بھی وہ فارسی ہے جو زوال ایران اور عروج اسلام کے بعد رائج ہوئی دوسری بات جو قابل غور ہے یہ ہے کہ بہرام گور کا باپ یزدگرد اول تھا "بوجبلہ" کیا معنی؟ اور اگر عوفی کے اندراج کے مطابق دوسرا مصرعہ یوں ہے :۔

نام من بہرام گور و کنیتم بوجبلہ

تو بھی بات سمجھ میں نہیں آتی۔ ہو سکتا ہے کہ اہل عرب کسی بنا پر بہرام کو یا اس کے باپ کو "بوجبلہ" کے لقب سے یاد کرتے رہے ہوں مگر ایسی حالت میں خود بہرام اس لقب کو باعث فخر و امتیاز نہیں سمجھ سکتا تھا۔

مشہور ہے کہ قصر شیریں کے کتبہ میں یہ شعر کندہ تھا :۔

هژیرا بگیهان انوشه بزی　　جهان را بگیهان و نوشه بزی

اس شعر کو بھی ایرانی شاعری کی اولین مثالوں میں شمار کیا گیا ہے۔ مگر سب ظنی باتیں ہیں ایران کی شاعری اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ اس کی مذہبی اور نیم مذہبی کتابیں جن کے اوراق آج بری طرح منتشر ملتے ہیں۔

غزل عربی لفظ ہے جس کے معنی محبوب کی باتیں کرنے کے ہیں اور غزلیت یا تغزل یعنی ایک خاص انداز کا باوقار اور سنجیدہ گداز جو عشق کی پہچان ہے اہل عرب کے نزدیک بھی اچھی شاعری کی ممتاز علامت ہے لیکن شاعری کی ایک مخصوص صنف کی حیثیت سے غزل عرب کی پیداوار نہیں۔ یہ جنس گراں ایران میں پیدا ہوئی۔ وہیں اس کا بازار گرم ہوا اور وہیں سے ہندوستان آکر اردو میں رواج پایا۔ عرب کا مزاج شرح و تفصیل کی طرف مائل تھا، اور وہاں کے شعرا ایک خیال کو کئی اشعار میں پھیلا کر بیان کرنے کے خوگر تھے۔ چنانچہ شاعری کی جو صنفیں عرب میں مقبول ہوئیں وہ قصیدہ اور مرثیہ ہیں یا پھر رجز یہ قطعات۔ ایران کا مزاج اختصار پسند واقع ہوا ہے۔ روز ازل سے ایرانی شعر و ادب میں جس کی قدیم ترین مثالیں مذہبی کی آیات و اقوال ہیں۔ رمز و تمثیل اور کنایہ و ایجاز کا میلان غالب رہا۔ اہل ایران نظم و نثر دونوں میں مختصر اور بلیغ ملفوظات کو زیادہ پسند کرتے تھے۔

جب ایران مسلم عرب کے زیر اقتدار آیا تو اس کے اپنے تمدن اور ادب کو بری طرح زوال ہونے لگا۔ پھر جیسا کہ تاریخ میں دستور رہا ہے۔ مفتوح اور محکوم قوم نے فاتح اور غالب قوم کی طرز معاشرت۔ اس کی زبان۔ اس کے املا اور انشا۔ اس کے اسالیب شعر و سخن کی تقلید کو نہ صرف مصلحت وقت بلکہ آئندہ اپنی فلاح و بہبود کے لئے ایک لازمی شرط پایا۔ اور اس تقلید کو فخر و مباہات کی بات سمجھنے لگے۔

مفتوح ہونے کے بعد ایران کی زبان وہ ہوگئی جس کو ہم فارسی کہتے ہیں اور اس زبان میں جو شاعری رائج ہوئی اس کے اصول و اسالیب یاد ایرانیوں کے دل سے گئی نہیں تھی۔ جس کو مغلوب ہوئے ابھی زیادہ دن نہیں گزرے تھے شاعری میں مواد اور ہیئت دونوں میں عرب کی تقلید ہونے لگی تھی۔ مگر ابھی ایران کے کانوں میں ان راگوں کے ارتعاشات گونج رہے تھے

جن کو باربد اور نکیسا جیسے شاعر اور مطرب گا چکے تھے۔ خسروانی دھن کی لذت ابھی اہل وطن کے دلوں سے محو نہیں ہوئی تھی بعض مورخوں نے غزل کی بنیاد انھیں رامش گروں کے نغموں کو قرار دیا ہے۔ یہ غلط نہیں ہے۔ ہم کو مولانا شبلی کی رائے سے اتفاق نہیں۔ باربد اور نکیسا وغیرہ محض مغنی نہ تھے وہ شاعر بھی تھے۔ باربد کے ترانے محض موسیقی کے بول نہ تھے وہ شعر بھی تھے۔ عروضی پابندی کی سند پر یہ مان لینا تاریخی تنقید کی شان کے خلاف ہے کہ ان اشعار یا گانوں میں وزن۔ قافیہ اور لوازم شاعری نہیں ہیں۔ یہ ایسا سمجھنا یا تو تعصب ہے یا تاریخی بصیرت کی کمی۔ صرف اس لئے کہ اب ہم عربی زبان کے علم العروض سے مانوس ہیں اور عرب کی شاعری کے اوزان و بحور سے ہمارے کان زیادہ آشنا ہیں ہم عربی زبان سے اخذ کئے گئے اور بیشتر انھیں اصناف سخن نے رواج پایا جو ایام جاہلیت سے عرب میں مانوس و مقبول تھے۔ قصیدہ اور مرثیہ نے فارسی شاعری میں سب سے زیادہ ممتاز جگہ پائی لیکن محکوم ملک کا تمدن کبھی در اصل فنا نہیں ہوتا۔ وہ بڑی چوری کے ساتھ فاتح قوم کے تمدن کی اندرونی ترکیب میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایران و عرب کی مشترکہ تاریخ ہمارے اس خیال کی تائید کرتی ہے۔ بنو امیہ تک تو عرب نے اپنے تمدن کی سالمیت کو بُرے بھلے قائم رکھا لیکن بنو عباس کے دور تک آتے آتے ایران اسلام قبول کر کے تمدنی حیثیت سے سارے عرب پر چھا گیا۔ دارالسلطنت کا دمشق سے بغداد کو منتقل ہو جانا ایک تاریخی سرحد ہے جو اس امر کی یادگار ہے کہ عرب اپنے تمدن کو تنک مایہ پا کر مجبور ہو گیا کہ ایران کی قرنہا قرن کی کمائی اور نکھری ہوئی تہذیب کے زندہ اور صالح عناصر کو اسلامی اخوت کی تقریب سے قبول کر کے اپنی تہذیب میں جذب کر لے۔ خلیفہ عمرؓ ہی کے زمانہ میں صحرا نشین عرب کو اپنی کمتری کا احساس ہو چلا تھا۔ چنانچہ بہت جلد معاشرت اور حکومت کے مختلف شعبوں میں ایرانی نمونے داخل ہونے لگے اور عباسیوں کے زمانے میں تو ایران کے رسوم و روایات۔ رہنے سہنے کے طریقے اور نظم و نسق کے اصول اول سے آخر تک اس طرح چھا گئے کہ عرب کی تہذیب کے اپنے خدوخال کا نشان تک باقی نہ رہا۔ کہا جا سکتا ہے کہ ایران کے آخری تاجدار خاندان بنی ساسان نے پھر سے جنم لیا۔ اور بنو عباس کہلایا۔ آج مسلم دنیا میں جو تمدن و سیاست رائج ہے اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی ترکیب میں ایرانی عناصر غالب ملیں گے۔

شاعری میں ایران نے عرب شاعری کا جملہ اصناف اور تمام روایات و اسالیب کو قبول تو کر لیا لیکن انھیں پر وہ قناعت نہ کر سکا۔ بہت جلد اس نے عرب ہی کی شاعری سے اور اسی کے تمام اصول و ضوابط کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی زبان میں دو ایسی صنفیں پیدا کریں جن کا وجود عرب کی شاعری میں نہیں تھا اور دونوں نے جو نام پائے وہ عربی ہی کے الفاظ ہیں یعنی مثنوی اور غزل۔ مثنوی کی بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے لیکن غزل کی شان نزول پر ہم کو نظر ڈالنا ہے۔

عرب کی عشقیہ شاعری بھی عام طور سے قصیدہ کی صورت میں ہوتی تھی اور کبھی کبھی مرثیہ کی شکل میں۔ ایران نے قصیدہ گوئی عرب کی تقلید میں شروع کی۔ لیکن قصیدہ کے سلسلہ میں ایران کے ذہن رسا نے ایک نیا تخلیقی اشارہ پا لیا۔ قصیدہ بالعموم تمہیدیہ ہوتے ہیں یعنی قصیدہ کے اصلی دجزا سے پہلے آغاز میں کچھ اشعار ہوتے ہیں جن کو نسیب یا تشبیب کہتے ہیں۔ اصلی قصیدہ کے اشعار باہم مربوط اور مسلسل ہوتے ہیں۔ لیکن تشبیب کا ہر شعر ایک آزاد جذباتی یا فکری اکائی ہوتا ہے جس کو عموماً آگے یا پیچھے کے اشعار سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ تشبیب کے لغوی معنی شباب اور متعلقات شباب کے تذکرہ کے ہیں۔ عربی۔ فارسی اور اردو قصیدوں کی تشبیب میں یا تو حسن و عشق کے نکات ملتے ہیں یا بہار کی نشاط انگیزیوں کا ذکر ہوتا ہے یا شراب و ساقی اور سرود کی زندگی بخش اور روح افزا باتیں ہوتی ہیں بعد کو تشبیب میں اس تنوع کا دائرہ اور وسیع ہو گیا۔ اور اخلاق۔ فلسفہ اور تصوف کے

رموز و اسرار تشبیب کے لازمی اجزا ہو گئے۔ سنائی - ظہیر فاریابی - خاقانی - عرفی اور غالب کے فارسی قصائد کا مطالعہ کیجئے تو ہمارے دعوے کی صحت کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

غزل کے لئے ایران کو اشارہ تو عرب کے قصائد سے ملا لیکن اس کے پہلے زمین پہلے سے تیار تھی۔ ایران عرب کی تلوار کا لوہا مان چکا تھا اور اس کی ظاہری بود و باش اور فکر و گفتار میں تازہ وارد فاتحوں کی لائی ہوئی تہذیب کے اثرات اپنا نقش جما چکے تھے جن سے اہل ایران زمانۂ قبل تاریخ سے نفرت کر چکے تھے اس لئے کہ یہ آریائی اور سامی طبقی لوگوں کا نسلی اختلاف تھا۔ لیکن اسلام قبول کرنے کے بعد بھی اس روایت علمی کو یہ حق ہرگز نہیں پہنچتا کہ یہ حکم لگا دیں کہ اسلام کے تسلط سے پہلے ایران میں شاعری نہیں تھی یا اگر تھی بھی تو وزن قافیہ اور دوسرے لوازم شاعری کے اعتبار سے ناقص تھی۔ ایران کی خالص ایرانی شاعری میں وزن یا آہنگ محسوس کرنا ہمارے علم کی کمی اور ہمارے سامعے کے قصور کی دلیل ہے۔ ہم اپنے عرب پرست دوستوں کو یاد دلانا چاہتے ہیں کہ ظہور اسلام سے بہت پہلے ایرانی زبان میں قافیہ اور ردیف دونوں کے لئے خاص ملکی الفاظ ملتے ہیں۔ قافیہ کے لئے "پساوند" اور ردیف کے لئے "سروارہ" کی اصطلاحیں اس امر کی دلیل ہیں کہ اہل ایران شاعری کے مبادیات سے اچھی طرح واقف تھے۔ پھر بار بار اور یکساں سے بہت پہلے ایران میں ایک صنف رائج اور مقبول عوام تھی جو بیک وقت شاعری بھی تھی اور موسیقی بھی۔ اس صنف کو "چامہ" کہتے تھے جو غزل سے بڑی مناسبت اور مشابہت رکھتی ہے۔ "چامہ" کے لئے کسی خاص علمی استعداد یا شاعرانہ مہارت کی ضرورت نہ تھی۔ شہروں سے دور دراز بستیوں کے ہر گھرانے میں خلاق ذہن رکھنے والے مرد اور عورتیں "چامہ" کہہ لیتی تھیں اور اکثر عین موقع پر یہ اشعار فی البدیہہ موزوں کر لئے جاتے تھے۔ فی البدیہہ شعر کہنے میں ایران کو عرب سے کم مہارت حاصل نہ تھی۔ عورتوں کے کہے ہوئے "چامہ" زیادہ دلکش اور پسندیدہ ہوتے تھے۔ اوراق پارینہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایران عرب سے کم مہمان نواز اور غریب پرور نہیں تھا۔ شہروں کو تو کنارے رکھئے۔ قصبات اور دیہات میں بھی عام دستور یہ تھا کہ جب کوئی اجنبی مسافر آکر پناہ چاہتا اور مہمان ہوتا تو میزبان کے گھر کی عورتیں اس کو آکر "چامہ" سناتیں اور اس کی تھکن اور غربت کے احساس کو دور کرنے کی کوشش کرتیں۔ بستیوں کا یہ دستور بڑے بڑے پارساؤں کے لئے ایک مستقل آزمائش تھا۔ نہ جانے کتنے جانے پہچانے ہوئے لوگ مسافروں کے بھیس بدل کر صرف اس لئے کسی کے وہاں جا کر مہمان ہوتے کہ گھر کی کسی دلکش آواز میں "چامہ" کے اشعار سن لیں۔ یہ اشعار بڑی متانت اور سوز و گداز کی دھن میں گائے جاتے تھے۔ ساسانی خاندان کے حکمران بہرام پنجم یا بہرام گور کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ وہ خود شاعر رہا ہو یا نہ رہا ہو لیکن شعر اور موسیقی دونوں کا قدر دان اور سرپرست تھا۔ اس کا یہ معمول تھا کہ اکثر راتوں کو پردیسی کا بھیس بدل کر شہر سے بہت دور مقامات میں نکل جاتا تھا اور اپنی رعیت کے کسی نہ کسی فرد کے وہاں صرف اس لئے مہمان ہوتا تھا کہ گھر کی خوش نوا عورتوں کے منہ سے چامہ سن سکے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ بنو عباس کے مشہور امیر المومنین اور الف لیلہ کی بدولت داستانی مقبولیت رکھنے والے ہارون الرشید نے یہ دستور بہرام گور سے نہیں سیکھا تھا۔

مختصر یہ کہ فارسی غزل اگرچہ اپنی موجودہ اصلیت اور ہیئت کے لحاظ سے عربی شاعری کی قلم ہے لیکن اس کے لئے ایران میں زمین تیار تھی اور اس کی نشو و نما کے لئے تواریخی اور نفسیاتی اسباب پہلے سے مہیا تھے۔

غزل کے بارے میں اتنا کچھ کہہ چکنے کے بعد ہم پھر ایک مرتبہ اپنے اصلی نقطۂ نظر سے اعادہ کرنا چاہتے ہیں۔ شاعری کا اصلی خمیر تغزل یعنی داخلی یا اندرونی تحریک ہے اور اگر شاعری کو الہام یا "نوائے سروش" کہا جا سکتا ہے تو اسی اعتبار سے شاعری کی کوئی صنف شاعری رہتے ہوئے اس مرکزی عنصر سے بے نیازی نہیں برت سکتی۔ فارسی اور اردو شاعری کی دو اہم ترین صنفوں یعنی

قصیدہ اور مثنوی کو سامنے رکھئے۔ قصیدوں اور مثنویوں کے وہی اشعار زبان زد ہوئے ہیں یا زبان زد ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں جن میں کچھ غزل کا انداز نکلتا ہے۔ نہ صرف تشبیب کے اشعار بلکہ درمیان قصیدہ کے بھی بہت سے اشعار اہل ذوق کو یاد ہوں گے اور اگر غور کیا جائے تو ان میں وہ کیفیتیں اکٹھا ملیں گی جن کو ہم غزل کے ساتھ مشروط و مخصوص کئے ہوئے ہیں۔ فارسی میں سنائی۔ انوری۔ سعدی۔ خاقانی۔ عرفی۔ غالب اور اردو میں سودا سے لے کر عزیز لکھنوی تک کے قصیدے لیجئے نہ جانے کتنے اشعار اس وقت یاد آرہے ہیں جو اگر ضرب المثل ہو نہیں گئے ہیں تو ہو سکتے ہیں اور یہ سب اپنے اندر غزل کی تاثیر رکھتے ہیں۔ یہی حال مثنویوں کے اشعار کا ہے سنائی۔ عطار۔ رومی۔ فردوسی۔ جامی۔ نظامی۔ گنجوی۔ بیدل اور غالب کی فارسی مثنویوں کے جو اشعار حافظہ میں محفوظ ہو چکے ہیں وہ وہی ہیں جو غزل کے اشعار سے بھرپور شباہت رکھتے ہیں۔ اردو میں دکنی شعراء سے لے کر نواب مرزا شوق تک کی مثنویات کے جو اشعار بے ساختہ یاد ہو جاتے ہیں وہ تغزل کی شان رکھتے ہیں۔ طوالت کے خیال سے اب ہم مثالیں پیش کرنا نہیں چاہتے لیکن پڑھنے والوں سے ہماری درخواست ہے کہ اگر ان کو برمحل اشعار یاد نہ آرہے ہوں تو وہ فارسی اور اردو کے چیدہ قصائد اور مثنویات کی ورق گردانی کرنے کی زحمت اٹھائیں اور ان اشعار پر غائر نگاہ ڈالیں جو بے طرح دلوں کو کھینچتے ہیں اور اس قابل ہیں کہ یاد رکھے جائیں۔ یہ ہمارے دعویٰ کی تصدیق یا تردید کی بہترین صورت ہوگی۔

غزل کا نیا رنگِ ترنم

(ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی)

شاعری اگر بقول جانسن مترنم خیالات کا اظہار ہے تو غزل سے بہتر کوئی ہیئت اس شعری جذبے کے اظہار کی نہیں کسی زبان میں غزل سے بہتر ایجاد نہیں ہوئی اور ممکن بھی نہ تھی۔ کیونکہ قوافی کی کثرت جتنی ہماری زبان میں ہے کسی دوسری زبان میں نہیں ہے مصرعوں میں بحر کی یکسانی قافیوں کی تکرار، آخر میں ردیف کی وجہ سے صوتی ہم آہنگی یہ سب مل کر غزل کی ساخت میں خود ہی تال دھُر، نغمہ و صوت کی خوش آیند لَے پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسی شعر نوازی پھر کسی موسیقی کے ساز یا کسی گویّے کے راگ کی محتاج نہیں رہ جاتی دنیا کی کسی زبان کی شاعرانہ ہیئتوں کو لے لیجئے تقریباً سب کسی نہ کسی ساز، کسی نہ کسی راگ کے سہارے چلتی نظر آئیں گی۔ لیکن ہماری غزل اپنی ساخت کے اعتبار سے خود ہی ایسی چیز ہے جو آدمی کو مترنم بنانے، گانے یا گنگنانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ محض اس کا پڑھ لینا ہی نغمہ نوازی کو مائل کر دینے کے لئے کافی ہے۔ یہ غزل کی بہت بڑی خوبی اور بڑی خصوصیت ہے۔ اور پھر اعتبار معنیٰ غزل تو محبوبہ سے میٹھی میٹھی لگاوٹ کی باتیں کرنے کا نام ہی ہے۔ رس بھری باتوں میں شیرینی اور ترنم کیونکر نہ ہوگا اور راز و نیاز کی گفتگو میں مٹھاس کیونکر نہ پیدا ہوگی۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غزل کیا بہ اعتبار معنی اور کیا بہ اعتبار صورت، ایک مخزن ترنم ہے۔ ایک بجتا ہوا ساز جس صنفِ شاعری میں شعر و نغمہ کی اس قدر یکجائی ہو ایسے شعرا کی خلوت آرائی کے علاوہ ارباب نشاط کی جلوت آرائی میں ظاہر ہے۔ کیا کچھ نہ دخل ہوگا۔ شاہوں اور امیروں کے درباروں یا صوفیوں کی خانقاہیں۔ دونوں اس کے نغموں سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ دراصل غزل کی مقبولیت بہت کچھ قوالیوں کی مجلسوں اور رقص و سرود کی محفلوں کی رہین منت ہے۔

لیکن غزل کا یہ بزم آرا مزاج محض سامعہ نوازی کرتا رہا۔ اس کا ترنم دل کی گہرائیوں تک نہ اتر سکا اس کی وجہ یہ تھی کہ بیشتر اس کے ظاہری نصاب پر زور دیا جاتا رہا۔ غالبؔ کے زمانے تک بلکہ ان کے بعد بھی عرصہ تک قافیہ پیمائی، رعایت لفظی کی کاوش، سنگلاخ زمینوں کا اختیار کرنا، مشکل ردیف و قوافی کا برتنا عام رہا۔ مشاعروں میں مقابلے بھی اسی نیت سے ہوتے رہے کہ کس شاعر نے کس زمین اور کن مشکل ردیف و قوافی میں غزل کو سرانجام دیا ہے۔ انشاؔ و مصحفیؔ کے معرکوں، شاہ نصیرؔ اور ذوقؔ کے مقابلوں، ناسخؔ و آتشؔ کے معاصرانہ چوٹوں کا حال سب کو معلوم ہے۔ ان کا مقصد محض اپنی قادر الکلامی دکھلانا ہوتا تھا یا غزل میں صرف زبان و بیان کی خوبیوں کو پیدا کرنا۔ شاعری صرف موزوں طبع لوگوں کی جاگیر تھی۔ نہ کہ ان لوگوں کی جن کی روحیں مترنم ہوتی ہیں۔ یہ روح کا مترنم ہونا محض شاعرانہ بات نہیں اصل یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر اپنے افتاد مزاج کے مطابق ایک داخلی ترنم اپنی روح کے اندر رکھتا ہے وہ ترنم خواہ میرؔ کی طرح بہت مدھم اور نازک سروں میں ہو خواہ غالبؔ کے انداز کا بہت شگفتہ یا داغؔ کی طرح بہت شوخ یا انشاؔ و جراتؔ کے طرز کا بہت رنگین یا پھر اقبالؔ کی طرح کا بہت بلند آہنگ ہو لیکن ہر بڑے شاعر کے یہاں اس کا اپنا انداز

ترنم فزوں ہوتا ہے ۔ اسی سے اس کے اسلوب بیان کا امتیاز پیدا ہوتا ہے ۔ اور اسی اپنے رنگ کے مکمل اظہار کی خاطر وہ مروجہ اصناف سخن کے مختلف قسم کے تجربے کرتا رہتا ہے ۔ یہاں تک کہ وہ اپنے رنگ کو پا جاتا ہے ۔

لیکن یہ داخلی ترنم کسی شاعر کے کلام میں نہیں پیدا ہو سکتا ۔ جب تک اس کا دل حساس اور زخم خوردہ نہ ہو ۔ یہ روح کا نغمہ شکست ساز ہی سے پیدا ہوتا ہے ۔ مطلب یہ کہ شاعر کا موزوں طبع ، ماہر فن استاد ہونا کام نہیں دیتا ۔ جب تک اس کے قلب میں گہرے یا پرجوش تاثرات اور احساسات نہ ہوں ۔ ایسا شاعر جب فنی تجربے کرتا ہے تو وہ جاندار بھی ہوتے ہیں اور اس کی فنی تخلیق عرصہ تک زندہ بھی رہتی ہے ۔ غالب کی مقبولیت کا راز کیا ہے ؟ صرف یہی کہ انھوں نے فنی کمال کے ساتھ موزوں الفاظ کی ترتیب اور مناسب بحروں کے انتخاب کا خیال معنی کے اعتبار سے رکھا ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں معنی و صورت جسم و جان کے تناسب کا مرتبہ رکھتے ہیں ۔ لیکن غالب کے بعد پھر کسی نے عرصے تک یہ راز نہ سمجھا ۔ اسی لئے غالب کے بعد عرصے تک غزل میں ہم کو وہ نغمہ اور چھپا ہوا آہنگ نہیں ملتا ۔ جو غالب کی غزلوں کی جان ہے ۔ حالی نے اسی سلسلے میں بہت سے مفید مشورے دیئے لیکن کسی نے ان پر کان نہ دھرے غزل جوں کی توں چلتی رہی ۔ شاعروں میں مقابلے ہوتے رہے دیوان لکھے جاتے رہے ۔ فرمائش پر غزلیں لکھی جاتی رہیں ۔ کسی نے کوئی خاص جدت نہ دکھائی ۔ خود حالی نے اپنے اصولوں کو اپنی غزلوں میں برتا لیکن ان کی غزلیں باوجود اصلاحی ہونے کے پھیکی رہیں ۔ کیوں کہ ان کی طبیعت میں رچا ہوا تغزل نہ تھا ۔ شاعر کی روح میں جب تک جذبات کی ہماہمی یا اتار چڑھاؤ نہ ہو اس کے شعر میں گرمی نہیں پیدا ہوتی ۔

عہد غالب کے بعد رام پور کا دربار دیکھئے ۔ نواب سعادت علی خاں اور نواب کلب علی خاں کے زمانے میں اردو غزلگوئی کے بڑے بڑے اساتذہ تقریباً ہند کے ہر گوشے سے آکر وہاں جمع ہوئے تھے ۔ ارباب نشاط کا بھی مجمع تھا ۔ بعض استادان فن تو خاص راگنیوں میں اپنی غزلیں کہہ کر وہاں کی گرمی محفل کے لئے ان ارباب نشاط کو دیتے تھے لیکن باایں ہمہ داغ کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا ۔ کیا وجہ ؟ وجہ یہی کہ داغ جو کچھ اور جیسا کچھ محسوس کرتے تھے ۔ اسے شدت سے محسوس کرتے تھے اور بلا جھجک پیش کرتے تھے ان کا سوز ساز بن کر ایک عجیب کیف پیدا کر دیتا تھا ۔ داغ کی یہ غزلیں آج بھی کس قدر سامعہ نواز ہیں ۔

ساز یہ کینہ ساز کیا جانیں | ناز والے نیاز کیا جانیں
شمع رو آپ گو ہوئے لیکن | لطفِ سوز و گداز کیا جانیں
جو رہ عشق میں قدم رکھیں | وہ نشیب و فراز کیا جانیں
پوچھئے مے کشوں سے لطفِ شراب | یہ مزا پاک باز کیا جانیں

ناروا کہئے ناسزا کہئے | کہئے کہئے مجھے برا کہئے
آگئی آپ کو مسیحائی | مرنے والوں کو مرحبا کہئے
صبر فرقت میں آہی جاتا ہے | پر اسے دیر آشنا کہئے
آپ اب میرا منہ نہ کھلوائیں | یہ نہ کہئے کہ مدعا کہئے

یا وہ غزل جس کا مطلع ہے ۔

بھویں تنی ہیں، خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں
کسی سے آج بگڑی ہے جو یوں بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

کسی کی شامت آئے گی کسی کی جان جائے گی
کسی کی تاک میں وہ بام پر بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

زبان عام روزمرہ کی ہے قافیے اور ردیف بہت رواں اور آسان ہیں بحر مترنم اور پھر ساتھ ہی پس منظر میں عشق مجازی کی وارداتیں، اثر کیونکر نہ ہوتا، اور ایسی غزلیں عوام میں کیوں کر نہ مقبول ہوتیں۔

داغ کے بعد کامیاب غزل گویوں میں ہماری نظر حسرت پر پڑتی ہے۔ حسرت باوجود اس کے کہ اپنی راہ بہت دیر میں پہچان سکے اور اس پر بھی زیادہ نہ چل سکے۔ لیکن جہاں کہیں اپنی طبیعت کو دخل دیا ہے ان کی غزل میں مضمون مسلسل پیدا ہو گیا ہے۔ غزل مسلسل میں معنی کی یکسانی جذبہ کے لحاظ سے انتخاب الفاظ میں بڑی مدد دیتی ہے۔ اور انتخاب الفاظ ہی غزل میں ترنم پیدا کرنے کا گُر ہے۔ حسرت کی غزل دیکھئے۔ کس قدر رواں ہے۔

توڑ کر عہدِ کرم ناآشنا ہو جائیے
بندہ پرور جائیے اچھا خفا ہو جائیے

میرے عذرِ جرم پر مطلق نہ کیجے التفات
بلکہ پہلے سے بھی بڑھ کر کج ادا ہو جائیے

گر نگاہِ شوق کو محوِ تماشا دیکھئے
قہر کی نظروں سے مصروفِ سزا ہو جائیے

میری تحریرِ ندامت کا نہ دیجے کچھ جواب
دیکھ لیجے اور تغافل آشنا ہو جائیے

جی میں آتا ہے کہ اس شوخِ تغافل کیش سے
اب نہ پھر ملئے کبھی اور بے وفا ہو جائیے

بھول کر بھی اس ستم پرور کی پھر آئے نہ یاد
اس قدر بیگانۂ عہدِ وفا ہو جائیے

ہائے رے بے اختیاری یہ تو سب کچھ ہو مگر
اس سراپا ناز سے کیونکر خفا ہو جائیے

حسرت کی وہ غزل مسلسل بھی خوب ہے جس کا مطلع ہے۔

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
مجھ کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

غیر مسلسل غزلوں کے بھی یہ اشعار شاید صاحبِ دل حضرات کبھی نہ فراموش کر سکیں۔

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

دلوں کو فکرِ دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترکِ الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

لیکن داغ اور حسرت باوجود اس کے کہ، در اصل شاعری چیزے دگر ہست کے قائل تھے۔ اپنے زمانے کے تقاضوں کے مطابق مشاعروں، فرمائشوں اور دیوان سازی کے چکر سے نہ نکل سکے۔ انھیں بیشتر غزلیں اپنی طبیعت سے ہٹ کر کہنی پڑیں اور

کیا غزل کیا تمام شاعری میں اگر جذبہ کی صداقت نہ ہو تو اس کا اثر یا تو ہوتا ہی نہیں اور اگر ہوتا بھی ہے تو دیرپا نہیں ہوتا۔ ترنم کے التزام کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ جذبہ کے موافق لائے جائیں۔ کلام حال کے مطابق ہو۔ ایسا جب کبھی ہوگا۔ مصرعہ یا شعر خود بول اٹھے گا۔ اور بولتے ہوئے شعر اس وقت تک سرزد نہیں ہوتے۔ جب تک خود شاعر صاحب حال نہ ہو۔ ایسا شاعر جب کبھی کوئی جدت بھی اپنے انداز بیان میں کرتا ہے تو بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے کلام کا اثر کیوں بڑھ جاتا ہے۔ اس لئے کہ انھوں نے الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب بڑے سلیقے سے کی ہے۔ مثلاً ان کا ایک شعر ہے۔

کرم اے شہ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظر کرم
وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنہیں دماغِ سکندری

پہلے مصرع کے الفاظ کی ترتیب یوں بدل دیجئے،

کرم اے شہِ عجم و عرب کہ کھڑے کرم کے ہیں منتظر

مصرعہ اپنی جگہ پھر موزوں ہے لیکن ترتیب کی خرابی سے ترنم کی وہ خوبی باقی نہیں رہی۔ لیکن الفاظ کے اس سلیقۂ انتخاب کے کوئی اصول اور قواعد نہیں بنائے جا سکتے۔ یہ مذاقِ سلیم پر منحصر ہوتا ہے الفاظ اور بحروں کا یہی سلیقۂ انتخاب تھا جس نے ان کی نظموں اور غزلوں میں بہت بلند آہنگی پیدا کر دی ہے۔

ان کے اسلوب کی محض چند مثالیں سنئے۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر
چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں

اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم
مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی

وہی دیرینہ بیماری وہی نامحکمی دل کی
علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی

اقبال اکثر ردیف کو اڑا جاتے ہیں، اور قافیہ پر ہی اپنی لے کی تان توڑتے ہیں۔ اس سے ایک باوقار ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے یا ایک مفکرانہ قطعیت۔ یہ غزل دیکھئے۔

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی

اے طائرِ لاہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ
ہو جس کی فقیری میں بوئے اسد اللہی

آئینِ جوانمرداں حق گوئی و بے باکی
اللہ کے شیروں کو آتی نہیں روباہی

حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اردو شاعری میں ایک نیا ساز چھیڑا۔ ماسوا اس کے کہ ان کا پیام کیا ہے یا ان کا مقصدِ شاعری کیا ہے۔

ان کے بلند بانگ نغمے نے اردو شاعری میں ایک نیا راستہ دکھایا اور آجکل کے بہت سے نوجوان شعراء اس راستہ پر گامزن نظر آتے ہیں لیکن گرمی کلام میں اس وقت تک نہ پیدا ہوگی جب تک ان کی جیسی گرمیٔ روح بھی اپنے اندر نہ پیدا کریں یا ان کے جذب دروں

ہی کی بدولت ہے کہ ان کی غزلیں بیشتر مسلسل مضمون کی حامل ہوتی ہیں۔

غزل میں مضمون مسلسل ہو تو لامحالہ پوری غزل میں ایک ہی سرور، ایک ہی جذبہ پیدا ہو جاتا ہے اور یہ انفعالی واصابیت غزل کو ایک خاص ترنم بخش دیتی ہے۔ جوش کے یہاں اس کی مثالیں آپ کو زیادہ واضح اور پرکیف ملیں گی۔ اس لئے کہ جوش کا موضوع اصلی بھی تغزل ہی ہے حالانکہ اب وہ اپنی اکثر غزلیات مسلسل کو نظمیں کہنا پسند کرتے ہیں۔ لیکن در اصل وہ غزلیں ہی ہوتی ہیں۔ جوش نغمہ شباب کا شاعر ہے۔ اپنے انتہائی کمال پر ان کا فن اسی وقت ہوتا ہے جب وہ تغزل کے موضوع باندھتے ہیں۔ یہ غزل مسلسل سنئے ؎

شب کو حریمِ ناز میں شور و صد اضطراب میں / عشق بھی تھا برہنہ سر حسن بھی بے حجاب تھا
ختم تکلفات کی ٹوٹ چکی تھیں سب حدیں / چشمک بے دریغ تھی، خندۂ بے حجاب تھا
مست صراحیاں دھرے کرتے تھے رقص میکشے / روحِ طرب تھی وجد میں، دورِ شرابِ ناب تھا
عشق کا سر جھکا ہوا سر سے کفن بندھا ہوا / خنجرِ ناز بے نیام، تیغ بکفِ شباب تھا
موجِ ہوا میں عطر تھا چھٹکی ہوئی تھی چاندنی / پھول کھلے تھے باغ میں چرخ پہ ماہتاب تھا
ہونٹوں کو وقتِ گفتگو چومتی تھی شگفتگی / بات جو تھی وہ پھول تھی پھول جو تھا گلاب تھا
دل کی رگوں میں عشق کی دوڑ رہی تھیں بجلیاں / حسن کے دستِ ناز میں شعلہ فشاں رباب تھا
اور جو دیکھا صبح کو جاگ کے تو دل لرز گیا / پھول پڑے تھے منتشر، سازِ طرب خراب تھا
زلف کی تھی نہ وہ شکن، رقص کی تھی نہ وہ صبا / تھا تو چراغِ کشتہ کے دود کا پیچ و تاب تھا
اڑتی تھی خاک ہر طرف، قصۂ حسن رات کا / بھولا سا اک فسانہ تھا دھندلا سا ایک خواب تھا
اوندھی پڑی صراحیاں فرش پہ چور چور تھیں / جامِ شراب خاک پر شرم سے آب آب تھا

میں نے جو کچھ کنایۃً تجھ سے کہا اسی طرح
بزمِ جہاں میں ایک دن جوش بھی کامیاب تھا

حسین الفاظ، مترنم الفاظ، رنگین الفاظ اور پھر اس کے ساتھ موضوع تغزل، غزل اپنے معراج پر کیوں نہ آئے، جوش کی غزلوں کی یہی شان ہے کہ جوشِ شباب کے باعث جگہ جگہ نغمہ پھوٹتا پڑتا ہے۔ حقیقت یوں بھی ہے۔ کہ جہاں حسن بے تاب تماشا ہو اور عشق بار طلب ہو وہاں ترنم اور نغمہ کی یکجائی ہوگی۔ رنگ و نغمہ کی ایک دوسری مثال ملاحظہ ہو۔

لے لیا دل اک جوش ربا نے / کانِ شوخی، جانِ حیا نے
آفتِ جانِ فتنۂ شہر نے / جانِ جہاں نے روحِ روا نے
بکھری اُلجھی زلفِ سیہ میں / شامِ طرب کے لاکھ فسانے
رخ پہ کافر زلف کی لہریں / جیسے لیے شب کے سہانے
گاہ بہ شوخی مست غزالے / گاہ بہ مستی خوابِ گرانے
گاہ بہ نورِ صبح یقینے / گاہ بہ ابرِ شام گمانے
گاہ بہ مسند گفت حدیثے / گاہ بہ پہلو رازِ نہانے

شکر کہ بختِ جوش کے عقدے
کھول دیئے پھر زلفِ رسا نے

اقبال کی پیغمبری اور جوش کی ساحری کے بعد ایک اور صاحب دل شاعر کا رنگِ تغزل دیکھئے۔ جگر کے ہاں بجائے جوش کے ایک سرمستی ہے انھیں فراق اور وصال سے اتنی غرض نہیں جتنی اپنی بے خودی سے اسی گونہ بے خودی میں انھیں دونوں جہان کی نعمتیں میسر ہیں اور اسی جذب مسلسل کے باعث ان کی غزل میں ایک سرور کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ جو اپنے پرکیف ترنم سے دلوں کو موہ لیتی ہے۔

وہ ادائے دلبری ہو کہ نوائے عاشقانہ
جو دلوں کو فتح کرلے وہی فاتحِ زمانہ

کبھی حسن کی طبیعت نہ بدل سکا زمانہ
وہی نازِ بے نیازی وہی شانِ خسروانہ

میں ہوں اس مقام پر کہ یہ فراق و وصل کیسے
مرا عشق بھی کہانی ترا حسن بھی فسانہ

ترے عشق کی کرامت یہ نہیں اگر تو کیا ہے
کبھی بے ادب نہ گزرا مرے پاس سے زمانہ

تجھے اے جگرؔ ہوا کیا کہ بہت دنوں سے پیارے
نہ بیانِ عشق و مستی نہ حدیثِ دلبرانہ

ان کے بیانِ عشق و مستی اور حدیثِ دلبرانہ کا رنگ یہ ہے ؎

کام آخر جذبۂ بے اختیار آ ہی گیا
دل کچھ اس صورت سے تڑپا ان کو پیار آ ہی گیا

جب نگاہیں اٹھ گئیں اللہ رے معراجِ شوق
دیکھتا کیا ہوں وہ جانِ انتظار آ ہی گیا

ہائے یہ حسن و تصور کا فریبِ رنگ و بو
میں یہ سمجھا جیسے وہ جانِ بہار آ ہی گیا

اس طرح خوش ہوں کسی کے وعدۂ فردا پہ میں
درحقیقت جیسے مجھ کو اعتبار آ ہی گیا

دل نے اک نالہ کیا آج اس طرح دیوانہ وار
بال بکھرائے کوئی مستانہ وار آ ہی گیا

جان ہی دے دی جگرؔ نے آج پائے یار پر
عمر بھر کی بے قراری کو قرار آ ہی گیا

غزل کے ترنم کی جہاں گفتگو ہو وہاں فراقؔ گورکھپوری کو کون بھول سکتا ہے۔ غزل کو نکھارنے اور اسے طرح طرح سے مترنم بنانے کے لئے جیسے نئے نئے تجربے یہ کر رہے ہیں۔ وتنے شاید کسی نے کئے ہوں! بظاہر غزل کو مترنم بنانے کے لئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ الفاظ کے انتخاب ان کی ترتیب اور ان کی بندش یا بحروں کے انتخاب میں سلیقہ دکھایا ہے یا پھر ردیف کو ترک کر دیا جائے یا غزل کو مستزاد بنایا جائے۔ لیکن فراق نے ایک جدّت اور کی ہے۔ انھوں نے محض ترنم کی خاطر ہندی زبان ہندی لہجہ اور ہندی عروض کو اردو میں سمونے کی بڑی خوب صورت کوشش کی ہے۔ یہ دیکھئے اس غزل کو گیت کیونکر بنایا ہے۔ جگہ جگہ قافیوں کے علاوہ کیفیت کا اتار چڑھاؤ الفاظ کے در و بست کے ساتھ کیونکر ہم آہنگ ہے ؎

آنکھوں سے چھلکے شراب اے ساقی، آنکھوں سے چھلکے شراب، آنکھوں سے چھلکے شراب جادو کیف شراب
جادو کیف شراب اے ساقی، جادو کیف شراب
جلوۂ شیشہ و جام جھما جھم موجِ مے گلفام چھا چھم قامتِ ساقی برق دمادم ان کا کہاں جواب

ان کا کہاں جواب اے ساقی ان کا کہاں جواب

معجزہ نازو رنگ و نکہت ۔ جلوۂ وہ گلزار جنت آئینہ دار حسن حقیقت تیری جبیں کے گلاب

تیری جبیں کے گلاب اے ساقی تیری جبیں کے گلاب

دنیا دنیا عالم عالم، چشم خماریں کا کیف و کم، چشم خماریں کا کیف و کم ۔ دھوکہ عذاب و ثواب

دھوکا عذاب و ثواب اے ساقی دھوکہ عذاب و ثواب

فراقؔ ترنم کے رسیا ہیں، وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ الفاظ جن میں حروف ل، م، ن اور ر کی کثرت ہو کیا موسیقی پیدا کر سکتے ہیں۔ بعض اوقات تو محض ترنم کی خاطر وہ متروک الفاظ سے بھی اپنا کام نکال لیتے ہیں۔ یہ غزل دیکھئے۔

رات دن بچھڑوں کے اشکوں کی لڑیاں دیکھیاں ۔ جو دکھایا تیری فرقت نے وہ گھڑیاں دیکھیاں

دل پھنکے تیرا کے سینوں سے دھواں اٹھنے لگا ۔ آگ برساتی ہوئی ساون کی جھڑیاں دیکھیاں

رنگِ جنت تھے دلوں کے یہ خرابے ہائے ہائے ۔ کیسی کیسی بستیاں بس کر اجڑیاں دیکھیاں

نظروں نظروں میں بدلیاں یار کی نظریں فراقؔ ۔ باتوں باتوں میں بنی باتیں بگڑیاں دیکھیاں

آخر میں اتنا اور عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ ترنم کے سلسلے میں ابھی قافیے کی صورتوں میں اصلاح کی بڑی گنجائش ہے۔ اس کی طرف ابھی ہمارے شعراء نے زیادہ توجہ نہیں دی ہے۔ لیکن قافیہ کو ترک کرنے کے میں بالکل خلاف ہوں۔ کیونکہ ہمارے یہاں اس کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض حضرات صنفِ غزل ہی کو اڑا دینا چاہتے ہیں۔ یہ بہت بڑی غلطی ہوگی۔ غزل کو اپنے ترنم کے باعث قبولِ عام کا درجہ حاصل ہے اور جب تک آپ اسے اردو شاعری میں برقرار رکھیں گے۔ آپ دیکھیں گے کہ شعر و نغمہ کے بازار میں اردو شاعری کا سکہ چلتا رہے گا۔

غزل کا فن

(ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

اردو میں غالبؔ پہلے شاعر تھے ۔ جنہیں وسعتِ بیان کے لیے تنگنائے غزل ناکافی معلوم ہوئی ۔ اس کے بعد حالیؔ کے اِسی فتوے پر کہ بے وقت کی راگنی ہے ۔ عظمت اللہ خاں جیسی نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے اس کو گردن زدنی قرار دیا ہے ۔ لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رُخ تھا ۔ مینائے غزل میں مے باقی رہی اور اس کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ فکر رہی ۔

حالیؔ تا حال غزل پر تنقید کا جس قدر طومار ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ یہ بیشتر موضوعات غزل سے تعلقات رکھتے ہیں ۔ یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر ۔ تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل کا صنفِ سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے دوسرے الفاظ میں اس کی ہیئت پر غور کیا جائے ۔ ذوقؔ کے لفظوں میں دیکھا جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے ، اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کو کن کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے راہ میں کون کون سے سنگِ گراں ملتے ہیں ۔ جذبہ کیونکر گفتار کا رنگ اختیار کرتا ہے ۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پہ ہیئت پرستی کا الزام درست نہ ہوگا ۔ کیونکہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطۂ نظر کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع کی جائے ۔ میلائے غزل کو سیاسی ، سماجی اور اخلاقی اقدار کے پس منظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے ۔ ایسا کرتے وقت ظاہر ہے اس کے موضوعات معرضِ بحث میں زیادہ رہیں گے اور دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کے خط و خال اور انداز قد پر غور کیا جائے ۔

اس کے خط و خال سے ہم سب واقف ہیں یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں ۔

(۱) مطلع (۲) ردیف (۳) قافیہ (۴) مقطع اور (۵) بحر ۔

انھیں اجزائے ترکیبی سے اس کا اختصار ، کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے ۔ جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز بنتا ہے ۔

ہیئت کے نقطۂ نظر سے میں بحر اور قافیہ کو غزل کا محور سمجھتا ہوں ۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے ۔ اس سے کچھ اچھے اور کچھ برے نتائج مرتب ہوتے ہیں ۔ غزلیں غیر مردّف بھی ہوتی ہیں لیکن اُردو کی بیشتر غزلیں مردّف ہی ہیں ۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں ۔ جیسے ہے ۔ ہیں ۔ یا کھینچ ۔ (ع : نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ) اور حروف اور اسم بھی جیسے پر ، نہیں ، شمع اور نمک (ع کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک) غزل کے پاؤں میں ردیف پائل یا جھانجن کا حکم رکھتی ہے ۔ یہ اس کی موسیقیت ، ترنّم اور موزونیت کو بڑھاتی ہے دوسری طرف اس کے تنِ نازک کو گرانباریٔ زنجیر کا احساس بھی دلاتی ہے ۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چولیں سب سے پہلے قافیے سے بٹھانی پڑتی ہیں ۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف

کی چولیں ہر قافیہ کے ساتھ بیٹھ جائیں ۔ مثلاً غالب کی اس غزل میں :۔

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے — دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

اس میں "کے پاس" ردیف ہے اور اس کے ساتھ حسب ذیل قافیوں کی چولیں بٹھائی گئی ہیں ۔ خار ۔ بیمار ۔ غمخوار ۔ زنار ۔ دستار ۔ دیوار ۔ لیکن ابھی قافیے اور بھی ہیں سنیئے ذوق کے ایک قصیدے کے اسرار ۔ بیکار ۔ زنہار ۔ یار ۔ سرکار ۔ انوار ۔ گفتار ۔ اطوار ۔ دربار ۔ اظہار ۔ تکرار ۔ سیار ۔ گلبار ۔ یہ تو وہ قافیے ہوئے جنہیں مذکورۂ بالا بحر قبول کرتی ہے ورنہ ذوق نے اپنے قصیدے میں بلا مبالغہ ۷۵ ایسے قافیے استعمال کئے ہیں ۔ لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً زنہار ۔ درکار وغیرہ) "کے پاس" کی ردیف کے ساتھ نہیں باندھے جا سکتے ۔ بعض قافیے ردیف سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن اس طرح کہ قافیے کی پھسلن ہی پر غزل گوئی کا مزہ آنے لگتا ہے ۔

فکرِ سخن میں اچھے اچھے اساتذہ بعض اوقات برتتے ہوئے قافیوں کو تابع ردیف نہ دیکھ کر باندھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں ۔ اس لئے غزل گو کے لئے لازم ہے کہ حافظہ کمزور ہونے پر وہ اپنے قوافی کے مواد کو تخلیقی عمل کی لہر کے ساتھ ہی جمع کرے ۔ اس سے قافیہ پیمائی مقصود نہیں بلکہ اس طرح مواد کی فراہمی اور انتخاب میں مدد ملتی ہے ۔

ردیف غزل کے ایجاز و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے ۔ فرض کیجئے کہ ایک مخصوص بحر میں پندرہ یا بیس ہم وزن قافیے دستیاب ہیں تو بہت ممکن ہے کہ ان میں سے صرف دس یا بارہ ردیف سے تال میل کھائیں ۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ جو طویل ہوتا ہے اکثر غیر مردف لکھا جاتا ہے ۔ چونکہ غنائی شاعری میں جذبہ شدید اور مختصر ہوتا ہے ۔ اس لئے وہ ردیف کی آرائش کو با آسانی قبول کر لیتی ہے ۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے ۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گزرنا پڑتا ہے ۔ محاورات زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے ۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں ۔ اگر فعل ہیں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں ۔ دوم درجے کے شاعروں کے یہاں وار اکثر خالی بھی جاتا ہے ۔ اسی لئے انتخاب شعر کی رسوائی غالب جیسے شاعر تک سر لینا پڑی ۔

غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ حالی کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید شاعری میں بہت کم اچھی غزلیں غیر مردف ملتی ہیں ۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مردف غزل اچھی نہیں ہو سکتی ۔ غالب کی :۔

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

پر کون لبیک نہیں کہے گا ۔ میرا زور اس بات پر ہے کہ تعداد کے اعتبار سے غیر مردف غزلیں مردف غزلوں کے مقابلے میں کم ہیں ۔

نئے قافیوں کے ساتھ ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے ۔ غزل اگر ایک لسانیاتی عمل اور فن ہے تو اس کے فنکار پر اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عاید ہوتا ہے لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دقتیں پیش آتی ہیں ۔ عام طور پر رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے ۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لینی چاہئے ۔ غزل اسمی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی ۔ گو بہادر صاحب دیوان شعراء نے اپنی استادی کے سارے ہنر اس پر صرف کئے ہیں ۔ اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے ۔ افعال بہت

سے استعمال کے ساتھ ختم کئے جا سکتے ہیں۔ جب کہ اسماء کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ دیوان دیکھ جائیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی۔ اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیے کا مزید تذکرہ ضروری ہے۔ جس کی تنگی کا حالیؔ کو بھی گلہ تھا۔ لیکن تنگیٔ قافیہ کا گلہ دوسری اصنافِ شعر کے نقطۂ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو، غزل کی صنف پر بے محل ہے قافیہ کے بغیر غزل کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے۔ غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔

قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لئے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبہ کی شدت اور تخیل کی رنگینی دونی ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی ہے اس کا وار بھرپور ہو گا۔ زندگی میں فنی جمال آزادی سے نہیں بلکہ آداب فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔

میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں اس لئے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ناپختہ کے ہاتھوں میں روایت قدامت پرستی میں اور آداب تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری پر تنقید کرتے وقت حالیؔ کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیے میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیے کو باندھ کر اپنی خاقانیت کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں ذوقؔ کے مشہور قصیدے :-

زہے نشاط اگر کیجئے اسے تحریر عیاں ہو خامہ سے تحریر نغمہ جائے حریر

زنجیر و تجیر کے مضحک قافیوں پر "نکسیر" کا بھی اضافہ کیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہہ رہا ہے :-

ترے نسق سے نہ بالکل رہی ہو خونریزی لڑائیوں میں کہیں پھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوقؔ کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمائی کا شوق۔

قافیہ چونکہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لئے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہیں۔ اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لئے کسی حد تک قافیہ کی تنگی کا گلہ بجا ہے غلط انتخاب یا تو شعر کو ہزلیات کی حدود تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔

مشرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لئے قافیہ یا تک کا تصور ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو "قوافی کا والی و وارث" بتایا گیا ہے۔ امراء القیس نے تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح جتایا ہے۔

"میں آتے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈیوں کو مار مار کر کھاتا ہو۔" بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیے ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لئے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔

غنائی شاعری کا موسیقی سے جو گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس کو مدنظر رکھتے ہوئے۔ کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح بحر وزن کے ماحول میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع ہوتے ہیں قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کو افزوں تر کرتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے اقبال مسجد قرطبہ میں ترنم کے اس مقام تک پہنچتے ہیں۔

قطرۂ خونِ جگر دل کو بناتا ہے سل　　خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز　　تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود

غزل کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا ۔ یہ جذبے اور کیفیت سے متعین ہوتی ہے ۔ مشقیہ شاعری یا مصرعہ طرح کی بات اور ہے ورنہ کوئی بھی شاعر مصرعۂ طرح سامنے رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا ۔ اس کا پہلا مصرع (ضروری نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبے یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے گنگناتا ہوا نکلتا ہے ۔ یہ اس بات کا اعلان ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے ۔ قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی ۔ نظم گو اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے ۔ کیونکہ قافیہ اور ردیف کا تنوع اس کے یہاں ممکن ہے ۔ غزل گو پہلے شعر یا مصرع کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خول پہن لیتا ہے ۔ اس کا سارا فن اور سارا کمال اب یہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جولانیٔ طبع دکھائے ، چاول پر قل ہو اللہ لکھے ، قطرہ میں دجلہ ڈھونڈے اور آنکھ کے تل میں آسمان دیکھے ۔

ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کا رشتہ قومی موسیقی سے جا ملتا ہے لیکن جس کا عمل ہم غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحریں مخصوص قسم کے جذبات کے ساتھ بہتر تال میل رکھتی ہیں ۔ مثلاً بحر متقارب شانزدہ رکنی

فَعِلن ، فَعِلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فع

جس میں غالب کے منتخب دیوان میں ایک غزل بھی نہیں ملتی ۔ میر نے اس میں اکثر کہا ہے قاآنی کے یہاں بھی ۔۔۔۔۔۔ یہ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ ابھرتی ہے ۔ علم عروض میں رد و قبول کا یہ سلسلہ ایران سے شروع ہوتا ہے اور تا حال جاری ہے ۔ اس سے دو نتائج نکلتے ہیں ، پہلا یہ کہ عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ شاعر اپنے ذہن کی مخصوص افتاد کی بنا پر کچھ بحروں کو دوسری بحروں پر ترجیح دیتا ہے ۔

چنانچہ میرا خیال ہے کہ اچھی غزل میں فکری اعتبار سے کتنی ہی ریزہ کاری کیوں نہ ملتی ہو ۔ اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے بحر اس وحدت کی پہلی پہچان ہے ۔ طویل اور آہستہ رو بحروں میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات کا اظہار مشکل یا کم از کم معنوعی ہوتا ہے ۔ اسی طرح کچھ بحریں اس قدر رواں دواں ہوتی ہیں ۔ کہ فکر کا بار نہیں اٹھا سکتیں ۔

ردیف قافیہ اور بحر کے اس تجزیئے کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آنے لگتی ہیں ۔ کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے (بہت کم اچھی غزلیں تیرہ یا پندرہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں) اس میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے اور معنوی تسلسل کا فقدان کس لئے پایا جاتا ہے جیسا کہ میں اشارہ کر چکا ہوں ، اچھے شاعروں کی اچھی غزلوں میں معنوی تسلسل کے فقدان کے باوجود ایک جذباتی یا کیفیاتی تسلسل پایا جاتا ہے ۔ اس اندرونی وحدت کی نشان دہی میں حسب ذیل اجزا سے مدد ملتی ہے ۔

(۱) مطلع :۔ کہ اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تعین اس سے ہوتا ہے اور اس کے جذبہ کی تھرتھراہٹ اختتام غزل تک نہیں تو کم از کم پہلے چند اشعار تک قائم رہتی ہے ۔ یہاں تک وجدان شعری قافیہ پر حاوی رہتا ہے ۔ اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور تجسس ، علم ، اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں ۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے اثرات بہر حال مسلم ہیں ۔

(۲) ردیف :۔ جذباتی وحدت کا تعین ردیف سے بھی کیا جا سکتا ہے ۔ جس کا ٹھپہ ہر غزل کے ہر شعر پر ہوتا ہے ۔ مثلاً غالب کی یہ غزل :۔

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے　　کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

میں "نہ بنے" کا ٹھپہ اس غزل کے ہر خیال پر ہے ۔ چاہے اس کا تعلق بات نہ بننے سے ہو یا خط کے چھپانے سے یا آتشِ عشق کے

کے بجھے اور کچھنے سے بنتی ہے۔ "کمایہ شکوہ، مجبوری اور عجز کی کیفیات کا حامل ہے۔ پوری غزل اٹھا کر دیکھ جائیے۔ ہر شعر اور ہر خیال اسی سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔

غزل کی ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑا ہے۔ غزل کا اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ، مجاز، تمثیل، استعارہ و تشبیہ سے مرکب ہے۔ اس لئے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں۔ جو "سخن مختصر" کی خصوصیات ہیں۔ شدت، تاثر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایہ میں پہنچتی ہے۔ بادہ و ساغر کا استعارہ ہو یا لالہ و گل کا پردہ لیلائے غزل کے لئے ضروری ہے۔ لیکن یہ اسلوب واقعاتی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔

غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صرف ایک شکل ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسرے اصنافِ سخن کی حریف نہیں، کیونکہ اس کا اپنا دائرۂ عمل ہے لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوئی۔ یہ ایک پیمانہ ہے جس میں جس قسم کی کشید دل چاہے۔ بھر دیجئے۔ اور ہمارے شعراء بھرتے رہے ہیں۔ اردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ میرؔ کے ہاتھوں حسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھولوں کی ترجمانی بنی۔ غالبؔ نے اسے تفکر بخشا اور اپنی بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپا بھی کھیلا گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی بھی حامل بنی اور آج آتش و آہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔

یہ کچھ اور ہے۔ سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کیا یہ رہے گی؟ کیا ہمارے نئے ہند ایرانی تہذیبی ماحول میں اس کی ضرورت آئندہ بھی محسوس ہوگی۔ لیکن یہ سوال صرف صنف غزل تک محدود نہیں۔ اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہو سکتا ہے عہد جدید کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکی سماج کی طرف رہبری کر رہے ہیں اور اشتراکی سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فنکارانہ عمل ہے۔ لیکن اس کے جذبات کی عمومیت مسلم ہے۔ کیونکہ یہ عمومیت سرشت انسانی کی وحدت اور جبلتوں کی یکسانی پر مبنی ہے اور یہ عمومیت ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانوں کا احاطہ کرتی ہے۔

غزل اور غزل کے معاملات

(شمیم احمد)

کبھی میں نے کہیں لکھا تھا کہ غزل بڑی منحوس صنف ہے۔ آج بھی میں غزل کی نحوست سے خاصا مرعوب ہوں۔ کیونکہ فن کے لئے یہ نحوست بڑی ضروری ہے۔ اور آج کے غزل گو کا رویہ نحوست کے ساتھ ساتھ زیادہ معتبر بھی معلوم ہو رہا ہے۔ غزل کے دوبارہ فروغ پانے کی وجوہات ہمارے ارباب تحقیق و تنقید اکثر بیان فرماتے رہتے ہیں۔ لیکن اس کی اتنی سخت جانی میں مجھ تو اس کی نحوست ہی کارفرما نظر آتی ہے۔

اس وقت مجھے یہ احساس ہو رہا ہے کہ اگر اردو شاعری کبھی زندہ رہی تو غزل کے ساتھ ہی رہے گی۔ لوگ خواہ کتنے ہی دعوے کیوں نہ کریں اور نظم میں چاہے جتنا "براڈ وے" چلا جائے۔ لیکن جب لوگ تنہائی میں کوئی شعر گنگنائے گا تو وہ غزل ہی کا ہوگا۔ نظم کا نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اس میں آپ کی زبان ہی کا کوئی عیب ہو۔ چند سال بعد نظم کے مارے ہوئے لوگ اس بات کا اعلان کر ہی دیں گے کہ یہ زبان بھی بہت بیہودہ ہے۔ لیکن اگر یہ زبان اس کے بعد زندہ رہی تو اس میں غزل کے شعر گونجتے رہیں گے۔ یہ بات یوں بھی بہت اہمیت کی حامل ہے کہ پوری ترقی پسند تحریک کے حملے اور یورش غزل سہہ گئی۔ فسادات کا وحشیانہ سیلاب اس پر سے گزر گیا اور ایسے ملک میں آکر جہاں کے کسی خطے کی بھی مادری زبان اردو نہیں ہے اس کا زندہ رہنا اس کی سخت جانی اور نحوست کا خاصا بڑا ثبوت ہے۔ حیرت تو یہ ہے کہ نظم اس سیلاب کے ساتھ بہہ گئی لیکن غزل پھر چمک اٹھی۔ اور وہ بھی اس طرح کہ آج کی غزل کا دور پرانے تمام ادوار سے مختلف بھی ہے اور صحت مند بھی۔ اگر آپ آج کے غزل گویوں سے کچھ باتیں کریں تو وہ آپ کو اپنی عبرت انگیز زندگی کے بارے میں بہت کچھ سنائیں گے جو انھیں غزل کہنے میں بڑی اذیت پہنچاتی رہی ہے۔ نظم گوئی کے اس ریلے میں وہ غزل سے متشکک ہوئے خود کو گھٹیا بھی سمجھا اور احساس کمتری کے شکار بھی رہے۔ لوگوں نے انھیں پرانے لوگوں سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔ لیکن آج ان کا اعتماد دیکھنے کی چیز ہے۔ اگر اسی دور میں ایک ساتھ اقبال، انیس، جوش، نظیر اکبرآبادی اور غالب کے سے درجہ کا نظم گو شاعر بھی آ جائے تو بھی انھیں کوئی غزل کہنے سے باز نہیں رکھ سکتا اور وہ اعتماد نہیں چھین سکتا جس نے انھیں روحانی طمانیت بخش رکھی ہے۔

یہ اعتماد یہ فخر انھیں کہاں سے حاصل ہوا اس کو سمجھنے کے لئے زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں۔ سب سے پہلے ان جذبات اور محسوسات کا تجزیہ کرنا پڑے گا جن کے خمیر میں غزل کے امکانات پوشیدہ ہیں۔ یہ غزل کی گردن مار دو۔ غزل بے معنی چیز ہے غزل نیم وحشیانہ صنف ادب ہے۔ یہ سب فیصلے یہ سب نعرے بسر و چشم قبول ہیں لیکن اس کا کیا کیجئے گا کہ نظم پھر بھی دل کا جزو مزاج بننے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ نظم کے سلسلے میں اردو نظم کوئی ہیٹی نہیں ہے۔ سوال مقابلے اور موازنے کا نہیں ہے۔ چلئے آپ کے کہنے پر یہ قبول کر لیتے ہیں کہ اردو میں کوئی شیکسپیئر، ملٹن، دانتے، گوئٹے، فردوسی اور کالیداس کی سطح کا شاعر نہیں ہے لیکن پوری تاریخ عالم میں ادب کے ان گنے چنے ناموں کے بعد جو بھی سطح آئے گی اگر اس میں میر، غالب، انیس اور اقبال کا شمار نہیں ہوگا تو وہ تعصب

کا ایک مریضانہ اظہار ہوگا۔ اس بات سے قطع نظر اردو کے بہترین شعراء کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم فخر سے کہہ سکتے ہیں کہ غزل بیچاری مفت میں بدنام ہے۔ نظم کو بھی ہمارے یہاں بڑے تیور کے ہیں۔ اقبال، انیس، نظیر اور جوش سے فیض اور مجاز تک چلے آئیے۔ آپ کو شرمندگی نہیں ہوگی لیکن باوجود اس کے اگر ہمیں غزل ہی زیادہ عزیز ہے یا ہمیں غزل ہی کے اشعار جزو حیات محسوس ہوتے ہیں تو اس میں بے چاری غزل کا کیا قصور ہے۔ غزل ایک صنف ہے اس کی مقبولیت کا انحصار اس کے پرستاروں پر ہے اگر نظم کے اتنے پرستار نہیں ہیں تو غزل کو گالی دینے سے کچھ نہیں ہوگا۔ پہلے بنیادی چیز بدل دیجئے صنف خود بخود ختم ہو جائے گی۔ قصیدہ بہ حیثیت صنف کب کا ختم ہو چکا، مثنوی بھی گئی ہوئی مجھو۔ مرثیہ بھی شعراء کا عام میدان نہیں رہا۔ قطعے۔ رباعیاں بھی چند ناموں کے ساتھ زندہ ہیں اور یہ اصناف بغیر کسی تحریک یا عدم اعتماد ظاہر کئے ہوئے ختم ہو گئی ہیں یا ہو رہی ہیں۔ پھر مقبول چیز کیا ہے؟ ابھی چند سال ہوئے آپ کی یہ خواہش پوری بھی ہو گئی تھی، غزل کا دور مقبولیت کے اعتبار سے نظم سے کہیں زیادہ گھٹ گیا تھا اس کے باوجود بھی نظم زیادہ دیر تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکی ایک نئی صنف کے اعتبار سے آزاد نظم کتنی زور و شور سے ابھری تھی آج وہ اپنے خالقوں اور موجدوں کے دل سے اتر چکی ہے۔ پھر غزل ہر طرف سنائی دے رہی ہے۔ ہر جگہ اس کا طوطی بول رہا ہے۔ آج بھی وہی بحثیں چھڑی ہوئی ہیں جو آج سے پچاس سال پہلے حالی کے زمانے میں چھڑی گئی تھیں۔ غزل کی گردن مار دو کے نعرے پھر بلند ہو رہے ہیں لیکن اس کا جادو سر چڑھ کے بول رہا ہے۔

غزل کے سلسلے میں اتنی بہیمیت کا مظاہرہ کرنے والوں کی نفسیات ان لوگوں سے قطعاً مختلف نہیں ہے جو تاج محل کو اس لئے نیست و نابود کرنا چاہتے تھے کہ ؎

اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر
ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق

یا پھر نئے خیالات کے جوش میں میر اور غالب کے دیوان بیچ سڑک پر جلا دینے کی خواہش رکھتے تھے اگر تہذیبی سمبلز (SYMBOLS) اور انسان کے اعلیٰ ترین فنی کارناموں کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا رہتا تو پھر ہم تہذیب کے نام ہی سے نابلد ہوتے۔ نہ تاج محل نظر آتا اور نہ ہی شیکسپیئر کا وجود ہوتا کیونکہ پتہ نہیں ایسے کتنے ہی بر خود غلط انسان ہر دور میں موجود رہے ہیں جو اپنے پر اہل دہر کا قیاس کر کے اور خود کو عقل کل سمجھ کر تہذیبی آثار کے بارے میں یہ فیصلے صادر کر دیتے ہیں کہ ان کا وجود بے کار ہے اور یہ سوچنے کی تکلیف گوارا نہیں کرتے کہ ان کے اکیلے کی "نفسیاتی کمزوری" دوسرے لاکھوں آدمیوں کی روحانی تسکین کا ایک ذریعہ ہے۔ صدیوں سے آدمی ایک چھوٹی، بے قیمت، معمولی اور بد ہیبت چیز کو اس طرح سینے سے لگا کر نہیں رکھ سکتا کہ آپ کا ہر بلند ترین آدرش اس کے سامنے ہیچ معلوم ہونے لگے۔

تہذیب، فنون لطیفہ اور انسانی جذبات و محسوسات کو دنیا کے کسی کلیے سے اچھا یا برا نہیں ثابت کیا جا سکتا اور نہ آپ کے اس کارنامے سے ان تینوں کا کچھ بگڑ پائے گا۔ یہ دنیا کے اتنے بڑے عجوبے ہیں کہ ان کا ساتھ تو دیا جا سکتا ہے۔ ان کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ ان کو قبول کرنے کی ہمت کی جا سکتی ہے مگر ان کو روک کے آپ صرف اپنا ہی بگاڑ لیں گے۔ ان کا کچھ نہیں بگڑے گا۔ کوئی بھی صنف ادب کچھ اصولوں کے تحت نہیں بنتی بگڑتی۔ بلکہ فن کاروں کا ایثار و پیار اور احساس اس کی ہیئت میں معنی پیدا کرتا ہے۔ غزل کی بنیاد فکر سے زیادہ جذبات پر ہے۔ اس کے موضوعات انسان کے اطراف اور خارج سے اتنے متعین نہیں ہوتے جتنے انسان کی اندرونی کیفیات اور نفس انسان کی پیچیدگیوں سے، اور انسان کی نفسی کیفیات کا رخ کیفیت سے کمیت کی طرف ہے نہ کہ کمیت سے کیفیت کی طرف۔ انسان کے جذباتی اور روحانی تجربات وقطرہ میں سمندر محسوس کرتے ہیں، ایک عالم میں سیکڑوں عالم دیکھتے ہیں ؎

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

اپنے رونے کو دریا در دریا میں محسوس کرنا اور وحشت کو صحرا صحرا میں دیکھنا انسان کا ایک ایسا نفسی تجربہ ہے جو الفاظ کی گرفت میں ذرا مشکل سے آتا ہے۔ اس قسم کے مختلف النوع انسانی جذبات ہیں جو غزل کا اصل موضوع ہیں اور اسی لیے اس صنف کا تعلق انسان کے دائمی موضوعات سے وابستہ ہے۔ اس کے معنی یہ قطعاً نہیں ہیں کہ غزل میں کوئی فکر انگیز موضوع یا فلسفیانہ خیال نظم نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس قسم کی ہر کوشش میں غزل گو کا ایک اپنا اپروچ (APPROACH) ہوتا ہے جو اسے فکر سے زیادہ احساس کے قریب لے آتا ہے۔ انسان اپنی ذات کو اسی طرح ہمیشہ سے لامحدود کرتا چلا آیا ہے۔ مثال کے طور پر میر کے اس شعر کو لیجئے ؎

وجہ بیگانگی نہیں معلوم!
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

اس موضوع پر یقیناً ایک فلسفیانہ قسم کی نظم کہی جا سکتی ہے مگر غزل گو نے اسے اپنا تجربہ بنا دیا ہے۔ یا فراق کے اس شعر میں جو کچھ ہے اس پر یقیناً کوئی فکر انگیز یا بڑی نظم تخلیق ہو سکتی ہے ؎

وہ سوز و درد مٹ گئے وہ زندگی بدل گئی!
سوالِ عشق ہے ابھی یہ کیا، کیا یہ کیا ہوا؟

لیکن غزل گو نے اس موضوع کے پھیلاؤ کو کس طرح سمیٹ لیا ہے اس کو سمجھنے کے لئے گرہ میں کچھ ہونا ضروری ہے غزل کے موضوعات کیا ہیں اور وہ کن کن چیزوں کا احاطہ کرتی ہے اس کے لئے نفسِ انسانی کے کسی تباقض کی ضرورت ہے لیکن اس سے قطع نظر بھی غزل (فارسی کو بالکل نظر انداز کر کے) ہماری نیم عجمی تہذیب کا کوئی تین سو برس سے سمبل رہی ہے اس میں کئی نسلوں نے اپنا خونِ جگر صرف کیا ہے۔ اس کا وجود اتنے معنی اور ہلکا ہرگز نہیں ہے کہ ہم خواہ اس کی ضرورت پر اظہارِ خیال کرنے لگیں ویسے کسی صنف کا 'ضرورت' کے اعتبار سے جائزہ لینا نہایت پھوہڑپن اور نہایت غیر آرٹسٹک فعل ہے۔ ایسے آدمی کو ادب سے زیادہ کسی اور منفعت بخش کاروبار کی طرف توجہ دینی چاہیئے۔

غزل نہ صرف ہمارے جذبات اور احساسات کا اظہار ہے بلکہ کسی شعر کے دو مصرعوں میں کسی خیال کو تکمیل کے ساتھ پیش کر دینا ایک فنی کارنامہ ہے۔ ابلاغ ہمیشہ ہر فن کی خصوصیت رہی ہے۔ وہ تفسیر ہرگز نہیں ہے، وہ خود ایک سوال ہے۔ ایک نئی تلاش ہے جس اصول کے تحت غزل کو نیم وحشیانہ صنفِ ادب کہا گیا تھا اب وہ منہ کے بل زمین پر گر چکا ہے۔ آج مغرب کا مہذب ترین طبقہ اس کے متعلق غور کر رہا ہے کہ جس موضوع پر دس ہزار صفحات کی ضرورت ہے اسے صرف نقطہ A سے ظاہر کر دیا جائے۔ یہ بربریت کی طرف رجعت ہے یا تہذیب کی تکمیل، اس کا فیصلہ آپ خود کر لیں۔ ویسے بھی غزل اپنے بنیادی تغزل کے لحاظ سے نفسِ انسانی کے لازمی جذبات سے عبارت ہے۔ مثال کے طور پر عشقیہ جذبے ہی کو لیجئے جو انسانی جبلت جنسیت کی ایک ارتقائی شکل ہے۔ یہی عشقیہ احساسات انسانی فطرت کے بنیادی رُخوں کو سمیٹتے ہیں، اس کے المیہ اور طربیہ کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہی احساسات ہمیں زندگی کے بارے میں گہری معنویت بخشتے ہیں۔ زندگی کو اپنے زاویئے اور نظریئے سے سمجھتے اور دیکھتے ہیں اور یہی وہ جذبہ ہے جو انسان اور کائنات میں ربط پیدا کرتا ہے اس کے موضوعات وقتی اور محض خارجی نہیں ہوتے بلکہ وہ ابدی احساسات اور تصورات سے وابستہ ہیں۔ اگر نظم ہمارے ان تقاضوں کو پورا نہیں کر سکی تو اس کا جزوِ مزاج نہ بننا کوئی حیرت کی بات نہیں ہے اسی وجہ سے غزل آج بھی وہی لپک اور تاثیر رکھتی ہے جس کا راز ہماری فطرت اور مزاج میں مضمر ہے۔

جوش صاحب نے پچھلے دنوں پھر غزل کے خلاف بڑا بول رہا ہے اس کی وجوہات تو سمجھ میں آ جاتی ہیں ایک تو جوش صاحب

کے پاس آجکل خاصی فرصت ہے دوسرے انھوں نے اس گرتے مردے کو اس لئے اکھاڑا ہے کہ یہ جوش صاحب کی خاصی بڑی کمزوری بھی بن چکا ہے۔ جوش صاحب نظم کے جس معیار کے شاعر ہیں انھیں ویسا مقام حاصل نہیں ہو سکا ہے۔ یہ زمانے کی ناقدری ہے مقبولیت عامہ سے قطع نظر بھی ادبی حلقوں میں انھیں وہ درجہ نہیں دیا جا سکا جس کے وہ مستحق ہیں۔ مزید ستم یہ کہ تقریباً انھیں کے ہم عمر غزل گو شعرا اتنی ہی مقبولیت رکھتے ہیں جتنے جوش صاحب۔ بلکہ بعض خاصے اہم حلقوں میں تو جوش صاحب کو ان سے بھی کمتر درجے کا شاعر سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقول جوش "ناقص شعرا" کی یہ مقبولیت بھی انھیں غزل کے خلاف کرنے میں خاصی اہمیت رکھتی ہے۔ عام طور پر جوش صاحب کے خلاف ادبی حلقوں سے جو تنقید ہوتی ہے اس میں دو چیزیں بڑی اہمیت کی مالک ہیں۔ ایک تو فکر کی کمی دوسرے جذبات اور احساسات کی اعلیٰ ترسطح کا فقدان۔ مجھے ان دونوں آرا سے بنیادی طور پر اختلاف ہے یہ دونوں خصوصیات شاعری کو مدد تو پہونچاتی ہیں لیکن شاعری نہ محض فکر کے بل بوتے پر کی جا سکتی ہے اور نہ اس کے لئے محض جذبات اور احساسات کی بلندی درکار ہے کیونکہ فکری لحاظ سے اقبال کی ضرب کلیم کو بلند ترین کتابوں میں شمار ہونا چاہیئے۔ مگر وہ بال جبریل سے بھی پٹ جاتی ہے اور جذبات و احساسات کی طہارت کے لحاظ سے صوفی شعراء کے دیوان بڑی اہمیت کے مالک ہونا چاہیئے تھے لیکن صوفی شعراء ہمارے متوسط درجے کے عشقیہ شاعر کے مقابلے پر بھی مشکل ہی سے ٹکتے ہیں۔ شاعری کوئی کلیہ تو ہے ہی نہیں۔ ان دونوں چیزوں کے نہ ہونے کے باوجود بھی جوش صف اول کے شاعر ہیں۔ اور کس طرح ہیں یہ بتانے کا یہاں موقع نہیں ہے لیکن یہ دونوں اعتراض وزن ضرور رکھتے ہیں پہلا اعتراض تو انھیں اقبال اور غالب کے مقابلے پر کمتر ٹھہراتا ہے۔ اور دوسرا اعتراض انھیں غزل کے قریب نہیں آنے دیتا۔ غزل جس ٹھہراؤ، سکون طمانیت اور محسوسات کی جن انوکھی اور طلسمی لہروں کو جذب کرتی ہے۔ وہ ساری چیزیں جوش کے مزاج میں مفقود ہیں ویسے بھی جوش خاصی پرانی نسل کے فرد ہیں۔ ان کے ذہن میں زیادہ تر اعتراضات غزل کی ہیئت اور اس کے فنی نقائص کی صورت میں ابھرتے ہیں اس سے زیادہ ان کی اہمیت کچھ اور نہیں۔ وہ جو اس سلسلے میں یہ واقعہ بیان کرتے ہیں کہ ایک بار جلال لکھنوی کے سامنے کسی نے غالب کی غزل "مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے" پڑھی اور بحیثیت غزل اس کی بہت تعریف کی تو انھوں نے فرمایا کہ میاں صاحبزادے یہ قطعہ ہے غزل نہیں۔ غزل میں مسلسل مضمون نہیں ہوتا۔ جوش صاحب کے ذہن میں بھی اسی نسل کے خیالات موجزن ہیں لیکن ہر دور مختلف اصناف کو اپنے طور پر قبول کرتا ہے جس کی وجہ سے ہر صنف کی معنوی حیثیت میں تھوڑا بہت رد و بدل ہونا ایک لازمی امر ہے اور اسی سے ہر نیا دور پہچانا بھی جاتا ہے آج کے دور میں غزل کی فنی حیثیت کے بارے میں سوالات ہمارے ذہن میں روایات کے طور پر ابھرتے ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے نہیں۔ غزل چاہے ایک موڈ کی ہو، چاہے ہر شعر دوسرے سے کوئی میل نہ کھاتا ہو، لیکن اس کے اشعار میں الگ الگ جان ہونی ضروری ہے۔ غزل کی یہی وہ خصوصیت ہے جس کی وجہ سے جوش کی پوری نظم میں وہی ایک شعر یاد رہ جاتا ہے جس میں خیال اور احساس بھرپور طریقے سے تکمیل پاتے ہوں۔ غزل کی کمیت فنی گرفت اور ٹھہراؤ کو ہمارا مزاج اس طرح قبول کر چکا ہے کہ غزل کا پورا ڈھانچہ کسی ایک اچھے شعر کے پڑھتے ہی ذہن سے غائب ہو جاتا ہے اور وہی ایک شعر حاصل کائنات معلوم ہونے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے شدید ترین لمحات کسی ایک شعر سے ہی جگمگا اٹھتے ہیں۔ اور لو دینے لگتے ہیں۔ پوری غزل یا کوئی نظم اس لمحاتی کیفیت کی تکمیلیت اور شدید ترین تاثر کو مجروح کر دیتی ہے آج غزل کی ہیئت کے بارے میں جوش صاحب کے سارے فنی اور لغوی اعتراضات ہمارے لئے بے معنی ہو جاتے ہیں ہم نے غزل کو اپنے طور پر قبول کیا ہے یہی وجہ ہے کہ آج کی غزل یقیناً اپنا معنوی اعتبار دوسرے ادوار سے مختلف رکھتی ہے۔

ہمارے یہاں ایک مشکل یہ ہو گئی ہے کہ معمولی نظم ہم سے ہضم نہیں ہوتی کیونکہ نظم اپنے دو دائرے بناتی ہے ایک دائرہ

وہ ہے جس میں اعلیٰ تر ذہانت اور فکری بلوغت کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاعر کے پاس اپنا ایک نظامِ فکر ہوتا ہے جس میں وہ حیاتِ انسانی کے بنیادی مسائل کو پیش کرتا ہے اس کے سفید و سیاہ کی کشمکش کو ابھارتا ہے۔ نظریات اور خیالات کے ان رخوں کو ظاہر کرتا ہے جس میں فطرتِ انسانی کائنات سے برسرِ پیکار ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیغامِ عمل سے ایک جہدِ مسلسل پر آمادہ کرتا ہے اور ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ لیکن ایسا شاعر بار بار پیدا نہیں ہوتا۔ یہ ایک نعمتِ خداوندی ہے جو قوموں کی زندگی میں ایک آدھ بار سے زیادہ نازل نہیں ہوتی۔ اس سطح کا نظم گو ہمارے یہاں صرف غالب ہو سکتا تھا۔ سو وہ نظم گو نہیں ہے۔ یا ایک محدود دائرے میں اقبال نظر آتے ہیں۔ البتہ اس کے بعد کی سطح پر ہمارے یہاں ضرور بڑے نظم گو مل جائیں گے۔ انیس، جوش، اور نظیر اکبر آبادی ... دوسرا دائرہ نظم کا عشقیہ ہو سکتا ہے۔ جس کی جگہ ہمارے یہاں پہلے ہی غزل نے مار رکھی ہے اور اس طرح اس دائرے کو مکمل کیجئے کہ اعلیٰ سے اعلیٰ نظم گو ہمیں چھوٹا معلوم ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ غزل اپنے موضوع اور عمومیت کے اعتبار سے عشقیہ ہوتے ہوئے بھی خالص عشقیہ نہیں ہے۔ وہ عشقیہ سطح سے اٹھ کر کائنات گیر بھی ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیچارے جوش صاحب بہت بڑے نظم گو ہوتے ہوئے بھی اس عشقیہ سطح پر ہمارے لئے قابلِ قبول نہیں ہوتے۔

لہٰذا ہمیں کوئی ایسی فکر بھی نہیں ہے کہ ہمارے یہاں شیکسپیئر کیوں نہیں ہوا۔ نہیں ہے تو ہو جائیگا اور نہیں بھی ہوگا تو بھی ہم قطعی شرمندہ نہیں ہیں۔ ہماری تسکین اور توقعات تو فراق اور شاید کبھی فیض سے بھی پوری ہو سکتی ہیں اور ان کو بھی چھوڑیئے ناصر کاظمی اور سلیم احمد سے بھی ہمیں بڑی امیدیں ہیں۔ آپ اگر ہم سے متفق نہیں تو چند کتابیں چاٹتے رہیئے۔ ہمیں یہ یقین ہے کہ اعلیٰ ترین شعراء کے بغیر بھی ہم زندہ رہیں گے۔ شیکسپیئر اور ملٹن کے بعد کس نے خودکشی کر لی ہے؟ —— ہماری بے حیائی کا تو یہ عالم ہے کہ جوش کے سامنے موجود ہوتے ہوئے بھی ہم اس کے منکر ہیں۔ جبکہ ہم خوب یہ جانتے ہیں کہ بڑوں کی صف کا یہ آخری آدمی ہے جو جا رہا ہے اور اس کے بعد اس درجے کا شاعر بھی میسر آنا خوش نصیبی کی بات ہوگی۔ سروجنی نائیڈو نے شاید اسی لئے کہا تھا کہ اس وقت اردو دنیا کی مالدار ترین زبان ہے کیونکہ اس میں جوش کی سطح کا شاعر زندہ ہے اور دوسری زبانوں میں اس سطح کا کوئی شاعر زندہ نہیں ہے

تو بحث تھی نظم اور غزل کی۔ دراصل اردو نظم بزم سجانے کی چیز ہے۔ تنہائی کی رفیق نہیں۔ میں نے جب بھی اقبال کی بے مثال نظم مسجد قرطبہ چپکے چپکے پڑھنا یا گنگنانے کی کوشش کی ہے۔ میں ناکام رہ گیا ہوں۔

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

اس نظم میں ایسا ولولہ اتنا شکوہ اور ابھار ہے کہ میری آواز خود بخود بلند ہو جاتی ہے۔

تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات

اس کا سحر اس کا شکوہ مجھے بے اختیار کر دیتا ہے۔ مگر یہ جذبہ کبھی کبھی پیدا ہوتا ہے ہم گھٹنے کے ذہنی کرب اور احساس کے افلاس میں یہ نظم سکون نہیں بلکہ وحشت پیدا کر دے گی۔ اس نظم کو میں بالکل اس طرح محسوس کرتا ہوں جیسے تاج محل۔ زندگی میں ایک بار اسے دیکھا ہے اور تمام زندگی اس کی یاد دل میں باقی رہے گی لیکن اگر میں کل ہی سے تاج محل کے برابر مکان بنا کر رہنے لگوں تو وہ میرے لئے پتھروں کا ایک بے معنی ڈھیر ہو کر رہ جائے گا۔ بالکل اسی طرح جوش کی شاعری پڑھنے کے لئے بھی ضروری ہے کہ چند دیوانوں کی محفل جمی ہوئی ہو اور کڑک اور گرج کے ساتھ آواز گونجے:

ان بزدلوں کے حسن پہ شیدا کیا ہے کیوں ... نامرد قوم میں مجھے پیدا کیا ہے کیوں

ایسی شاعری بھی بے حد ضروری ہے مگر موجودہ معاشرے کے ایک فرد کی حیثیت سے میں قطعاً ناکام ہو جاؤں گا اگر روز بزم سجا کر بیٹھ جاؤں اور اس شاعری سے لطف اٹھانے لگوں۔ چند ہی روز بعد یہ لطف بے لطفی میں تبدیل ہو جائے گا اس لئے کہ بزم عالم کی رونق جتنی ہمارے اطراف میں بڑھتی جا رہی ہے ہم اندر سے اتنے ہی تنہا اور ویران ہوتے جا رہے ہیں اور تنہائی اور ویرانی کا ساتھ دینے کے لئے صرف غزل کے اشعار ہمارے لئے ذریعہ تسکین ہیں:

محبت نے کھویا کھپایا ہمیں! ... بہت اس نے ڈھونڈا نہ پایا ہمیں

●

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو ... دیر سے انتظار ہے اپنا

●

آجکل بے قرار ہم بھی ہیں ... بیٹھ جا چلنے ہار ہم بھی ہیں

●

رفتگاں میں جہاں کے ہیں ہم بھی ... ساتھ اس کارواں کے ہیں ہم بھی

●

ادھر سے ابر جو اٹھ کر گیا ہے ... ہماری خاک پہ بھی رو گیا ہے

●

مصائب اور تھے پر دل کا جانا ... عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

●

بے کلی مارے ڈالتی ہے نسیم ... دیکھئے اب کے سال کیا ہووے

●

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے ... جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

●

ہم چمن میں گئے تھے وا نہ ہوئے ... نکہت گل سے آشنا نہ ہوئے

●

نامرادانہ زیست کرتا تھا ... میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو

●

تاب و تواں کا حال وہی ہے آج تلک ہم جیتے ہیں ... تم پوچھو تو اور کہیں کیا نسبت کل کی بہتر ہے

●

چلنا ہو تو چمن کو چلئے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے ... پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

●

قرار دل سے گیا ہے ابھی لڑکے گھر میں نہ رہیے گا یوں !
بہار آئی جو پیسا جیسے تو سیر کرنے چلا کریں گے !

●

اب حسرت آنکھوں میں اس کی نومیدانہ پھرتا تھا،
میر نے شاید خواہش دل کی آج کوئی پھر رخصت کی

●

یہ سارے اشعار میر کے ہیں لیکن غزل کی یہ خصوصیت آجتک اسی طرح قائم ہے ہماری نئی غزل بھی ہماری تنہائی کا مداوا کرتی ہے پتہ نہیں نظم کبھی یہ خصوصیت پیدا کر سکے گی یا نہیں بلکہ بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کر بھی سکتی ہے یا نہیں؟

میرا یہ دعویٰ ہے کہ غزل سے صرف وہی شخص لطف اندوز ہو سکتا ہے جو نہ صرف خود آگاہ ہو بلکہ تہذیب نفس کی بہترین سطح پر فائز ہو جبکہ نظم سے کم فہم افراد اور معمولی اہلیت اور استعداد کے ان گھڑ بھی فیض اٹھا لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر پاکستان کے ان علاقوں اور صوبوں میں جہاں کی مادری زبان اردو نہیں ہے۔ غزل سے زیادہ نظم سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات ہندوستان کے دیہاتوں میں بھی مشترک ملے گی اس کی وجہ یہ ہے کہ جب یہاں کے لوگ اردو سیکھتے ہیں تو ان کی حیثیت ایک طالب علم کی ہوتی ہے ہمارے سندھی بھائی اسی لئے غزل سے زیادہ نظم پسند کرتے ہیں۔ غزل ان کے پلے ہی نہیں پڑتی چنانچہ ایسے تمام علاقوں میں جہاں کی مادری زبان اردو نہیں ہے ترقی پسند شاعری بہت مقبول ہے کیونکہ وہ ان کی سمجھ میں جلدی سے آجاتی ہے صاف اور سیدھے مقاصد (اکہرے) یک رخی جذبے۔ عمومی تشبیہیں اور بے رنگ و سادہ بیان۔ تقریباً یہی خصوصیات ایک "اچھے نصاب" کی بھی مانی جاتی ہیں اس بات کو ایک اور مثال سے سمجھئے کہ جب تک طالب علم کالج کی ابتدائی کلاسوں میں رہتا ہے وہ غزلوں پر نظموں کو ترجیح دیتا ہے کیونکہ اس کی معمولی ذہنی استعداد کچی تربیت کی مقبولیت اور نااہلیت اس کو کسی جذبے کی گہرائی اور پیچیدگی تک پوری طرح نہیں پہنچنے دیتی۔ چنانچہ کالجوں میں بھی ترقی پسند یا رومانی شاعری کی مقبولیت کی بنیادی وجہ یہی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب غزل میں بے معنی الفاظ، مبہم استعارے اور ثقیل زبان استعمال نہیں ہوتی تو پھر اس کو سمجھنے میں دقت کیوں پیش آتی ہے؟ آجکل کے نوجوان طالب علم اور اردو پر پوری قدرت نہ رکھنے والے افراد کیوں غزل سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہیں رکھتے اور اس نااہلیت کے وجوہ کیا ہیں؟

اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ غزل انتہائی مہذب جذبے اور خیال کے بنیادی تاثر کی سب سے ارتقاء پذیر شکل کا نام ہے۔ ایک تو شاعری بذات خود کون سا عام فہم یا زود حاصل فن ہے۔ شاعری سے تو اس وقت تک آدمی آشنا ہوتا ہی نہیں جب تک وہ خود کو سمجھنا اور پہچاننا نہ سیکھ لے۔ جب تک کوئی شخص کسی جذبے کی تہہ داری اور اس کے رد و قبول کو سمجھنے کی اہلیت نہ رکھتا ہو۔ جب تک وہ کسی زبان کے مزاج۔ الفاظ کی روح اور اس کے مختلف اسالیب بیان سے ربط نہ رکھتا ہو۔ اس کے لئے شاعری اتنی ہی بے معانی ہوگی جس قدر گدھے کے لئے زر و جواہر۔ شاعری سے کوئی شخص اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتا جب تک وہ بزم کے آداب سے پوری طرح واقفیت نہ رکھتا ہو۔ بقول فراق: جب تک وہ کسی کو اپنا سمجھنے اور بنانے اور اس کے لئے مٹ جانے کے جذبے سے آشنا نہ ہو۔ جب تک وہ محبوب کی قربت اور فراق کی رنگا رنگ خواہشوں اور تمناؤں کو اپنے قلب کی گہرائیوں میں نہ محسوس کرتا ہو جب تک وہ نفس انسانی کے انتہائی پیچیدہ اور متضاد رخوں، اس کی فطرت کی پاکیزگی اور کمینگی اور انانیت سے کھیل کر بھی اپنا دامن

نہ بچا نا جانتا ہو وہ شاعری کو سمجھنے کا اہل کیسے ہو سکتا ہے؟ جو دراصل انسانی فطرت کا آئینہ ہوتی ہے۔ یہ سب اس لئے ہے کہ شاعری میں وہ تمام صفات مکمل اور متحد ہیں جن صفات کو انسان کی جبلتوں کے رد عمل نے فنون لطیفہ کی شکل میں ہزاروں سال کی تہذیبی ترقی کے دوران تخلیق کیا ہے۔ شاعری میں موسیقی، مصوری، رقص اور بہترین جمالیاتی حسیات یکجا ہو کر الفاظ کی شکل اختیار کر لیتی ہیں یہی تمام صفات شاعر کے جذبات کو زبان اور الفاظ کا انتخاب و سلیقہ سکھاتی ہیں اور اس کے اشعار کے دروبست اور ربط کی تشکیل کرتی ہیں —— پھر ان سب سے پیدا ہونے والی مگر سب سے منفرد اور نمایاں وہ اصل قوت جو الفاظ سے ماورا ایک نغمگی کی صورت میں اپنا اثر و نفوذ دوسروں تک پہونچانے پر بھی قادر ہوتی ہے یہی قوت شاعر کا الہام ہے اور یہی وہ صفت ہے جس کو الہامی عطیہ کہا جاتا ہے اسی قوت کے ذریعے ہی شاعر اپنے شعور کی پوری خارجی معنویت کو احساس بنا دیتا ہے اس کو جذبے میں ڈھال دیتا ہے —— چنانچہ یہی شاعری نوع انسان کے تمام افراد کے مشترک تجربات اور شخصی آسودگی کا سرمایہ بن جاتی ہے اور پھر غزل جس کا اپنا ایک مخصوص شعری مزاج ہے جس کی فضا جذبات و احساسات کے مختلف النوع اور رنگا رنگ رخوں اور شدت کی تھرتھراتی ہوئی کیفیت سے تعمیر ہوئی ہے جس کے پس منظر میں انسان کا بنیادی جذبۂ عشق۔ فرد اور کائنات کے درمیان ایک ربط کا کام دیتا ہے —— یہی جذبہ جو اسے عام اور عمومی معاملات عشق، انفرادی مسائل اور وقتی احساسات سے بچا کر ایک گہری معنویت بھی بخشتا ہے جہاں شاعری کی آواز کی ماورائے الفاظ۔ سیمابی کیفیت یا خیال موضوع۔ فرد کی ذاتی خواہشات اور اس کے جسمانی احساس سے شاعری کو بلند کر دیتی ہے۔ غزل کا یہی وہ مخصوص مزاج ہے جو اسے وقت اور زمانے کے دستبرد سے بچا کر عالم گیر حقائق اور مشترک انسانی جذبات و احساسات کی ایک دستاویز کا درجہ دے دیتا ہے۔ یہی وہ انسانی میراث ہے جس پر کبھی خزاں نہیں آتی۔

غزل انسان کے جن بنیادی احساسات اور خواہشات کو آسودہ کرتی ہے وہ ہزاروں سال سے فرد در فرد، نسل در نسل گروہ در گروہ، قبیلہ در قبیلہ، قوم در قوم زمانے کی گردشوں سے بے نیاز یکساں چلی آ رہی ہیں —— غزل انسان کے اسی مشترک سرمایۂ حیات کی وہ نغمہ خواں ہے جس میں آج بھی بقول فراق وہی تھرتھراہٹ۔ نغمگی اور سرمدی فضا ملتی ہے جس کو آفاقی کہا جا سکتا ہے —— جس پر ایک زمانے، ایک نسل اور ایک مخصوص دور کا ٹھپہ نظر آنے کے باوجود ایک ایسی قوت کا اثر بہت نمایاں ہے جو اسے زمانے کی پابندیوں، خیال کی حدود سے بالا کر دیتی ہے۔ اسی صفت میں غزل کی مقبولیت اور صدیوں تک اس کے اثر و نفوذ کا راز پوشیدہ ہے —— یہاں مجھے بے اختیار بے چارے کلیم الدین احمد صاحب یاد آ گئے۔ جن کی ذکاوت کا میں تہ دل سے قائل ہوں مگر جن کی سخن فہمی پر مجھے بے اختیار ہنسی آ جاتی ہے انھوں نے غزل کو نیم وحشی صنف ادب میں اس لئے قرار دیا تھا کہ وحشی اقوام اپنے مافی الضمیر کو تواتر اور تسلسل کے ساتھ بیان نہیں کر سکتیں —— کاش کہ کلیم الدین احمد صاحب نے ایک بار بھی بلاغت کی تعریف پڑھ لی ہوتی تو اتنی مضحکہ خیز بات کہنے کی ہمت نہ مول لیتے۔

جس طرح ایک مہذب آدمی کی پہچان یہ ہے کہ وہ اپنی گفتگو میں تواتر و تسلسل —— دلائل و براہین سے کام لے اسی طرح ایک مہذب ترین معاشرے کے مہذب ترین افراد کی خصوصیت سب سے نمایاں ہوتی ہے کہ وہ لایعنی —— طولانی اور وقت کا زیاں کرنے والی گفتگو کو اتنی جامعیت اظہار اور بلاغت کے ساتھ کام میں لائیں کہ الفاظ کی مختصر ترین ترتیب گفتگو کرنے والا سمجھے اور محسوس کرے —— یہی مہذب ترین آدمی کی پہچان ہے اور یہی معیار بلاغت ہے۔ کامل ترین بلاغت یہ ہے کہ گویائی اور خاموشی ایک معیار پر تول جا سکے۔ اور یہی وجہ ہے کہ کامل ترین افراد کی کم گوئی حتی کہ خاموشی تک پاس بیٹھنے والوں کو خالی اور ناآسودہ نہیں رہنے دیتی۔
اگر انسان میں بلاغت کا جوہر نہ ہوتا تو وہ الفاظ اور علامات کی تخلیق پر بھی قادر نہ ہو سکتا جن کی تعریف ہی یہ ہے کہ ایک ایک

لفظ اور ایک ایک علامت ایک جہانِ معنی اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہے کہ کسی ایک لفظ یا علامت کے کان میں پڑتے ہی اس لفظ یا علامت کی پوری تاریخ ذہن میں گردش کرنے لگتی ہے ——— کلیم الدین احمد صاحب اپنے ذہن میں کوئی ایک لفظ بھی تازہ کر سکیں تو وہ معنی و مفہوم کیفیت و مزاج کے ساتھ جو جمالی اہتزاز اور شعور بخشے گا وہی جوہر بلاغت اور اختصار کا بہترین اظہار اور ثبوت ہوگا۔ ورنہ چلئے صرف بہار اور قفس کے الفاظ ذہن میں تازہ کر کے اس کا تجربہ کر لیجئے۔ بہار اور قفس کا ذکر آیا ہے تو مجھے آپ کو یہ بھی یاد دلانا چاہیئے کہ پھول کی خوشبو میں آواز نہیں ہوتی اور نہ وہ آپ کے مشامِ جاں تک تواتر و تسلسل الفاظ یا دلائل و براہین کے ساتھ پہونچتی ہے۔ چاندنی رات جن الفاظ میں گفتگو کرتی ہے اس کو صرف آپ کی روح اور باطن ہی سُن سکتا ہے۔ موسیقی کی لہریں الفاظ سے ماورا ہو کر بھی آپ کے وجود کو بے بس کر دیتی ہیں ——— اور دانشمندوں کا قول ہے کہ زبان کا خزانہ دل ہے، دل ہی کہتا ہے، دل ہی سنتا ہے ———
یہ اس لئے کہ بہترین کلام کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں متکلم کا وجودِ جسمانی گھل مل کر خیال اور احساس میں ڈھل جائے اور یہی وہ صفت ہے جو کلام کو استبداد زمانہ سے بچا کر آیندہ صدیوں کے سپرد کر دیتی ہے اور جسے ہر دور کا انسان حرزِ جاں بنا کر دوسروں کے لئے بھی چھوڑ جاتا ہے اگر شاعری کی کوئی صنف بلاغت کے اس معیار پر پوری اترتی ہے تو وہ غزل ہے جس میں متکلم یا شاعر کا جسمانی وجود۔ کسی دوسری زندگی کے عری اشتار کی ناپائیدار تصویریں اور فطرت کی عکاسی کے کمزور عناصر اتنے مدغم اور بے اثر ہو جاتے ہیں کہ اس وقت شخص متکلم یا مفکر یا موسیقار یا مصور کا وجود باقی نہیں رہتا۔ صرف دل کا خزانہ کھل جاتا ہے جس کو دوسرے دل تک غزل ہی پہونچا سکتی ہے۔

شاعری دراصل اسی وقت شاعری کی تعریف میں آتی ہے جب وہ انفرادی اور اجتماعی تجربات، نظریات، افکار ——— شخصیت کے انفرادی نقوش کو احساس کی سطح پر لے آئے اور جب شاعری احساس کی سطح پر آ جاتی ہے تو وہ ہمیں شعر کے مفہوم کے علاوہ بھی بہت کچھ دیتی ہے یہی وہ زائد نعمت ہے جس کی وجہ سے انسانی وجدان، حسن کے طلسمی اثرات، موسیقی کی دلنواز لہریں پھولوں کی خوشبو غرضیکہ تمام ایسی چیزیں ہر فرد کے لئے منبع اہتزاز بن جاتی ہیں ——— شعر اپنی اعلیٰ ترین سطح پر انسان کو یہی نعمت بخشتا ہے لیکن غزل اور نظم کا بنیادی فرق یہ ہے کہ نظم اس زائد کیفیت یا نعمت کو وضاحت کے ساتھ بیان کرتی ہے۔ کسی خیال یا جذبے کی تفسیر پیش کرتی ہے اور اس کو علامتوں، تشبیہات اور دلائل کے ساتھ واضح کرتی ہے جس میں بنیادی تاثر ہلکا اور خام رہ جاتا ہے جبکہ غزل صرف کسی جذبے کے بنیادی تاثر کو بغیر کسی لاگ لپیٹ کے پیش کر دیتی ہے۔ غزل کا بنیادی تاثر قائم ہی اس کے اختصار، ایمائیت اور بلاغت کی صفت پر ہے۔ ہو سکتا ہے نظم گو حضرات اس خیال سے اتفاق نہ کریں لیکن کسی موضوع پر نظم کا انحصار ہونا خود اس کی خارجیت اور وضاحت یا سبب کا سب سے بڑا ثبوت ہے جو نظم کو اس بنیادی تاثر سے محروم کر دیتا ہے جس کو سنتے ہی یا پڑھتے ہی تمام خارج ذہن سے محو ہو جاتا ہے، اور صرف وہی تاثر حاصل کائنات معلوم ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر بڑے سے بڑے نظم گو کو یہ موضوع دے دیا جائے جو غالب کے اس شعر میں پوری وضاحت کے ساتھ موجود ہے ؎

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

تو ان کی بہترین کاوشیں بھی وہ بنیادی اور متحد تاثر دینے سے قاصر رہیں گی جو ان دو مصرعوں میں بند ہے۔ غالب کا یہ شعر کسی بھی نظم گو کے لئے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔

غالب کو بنیادی طور پر میں ایک نظم گو مانتا ہوں کیونکہ نظم احساسات سے زیادہ فکر و خیال کی تکمیل کرتی ہے ان کے سامنے موضوعات ہوتے ہیں جس میں کائنات کا ہر رُخ اپنے تجزیے اور تحلیل کے تسلسل کے ساتھ آتا ہے لیکن غالب کی عظمت بھی اسی میں پوشیدہ

ہے کہ اس نے فکر کو بھی ایک احساس اور ایک تاثر کا درجہ دے دیا ہے جو میرے خیال میں اسے ایک عظیم غزل گو بناتی ہے اور کسی بھی مہذب معاشرے میں یہی عظمت حاصل کائنات کہی جا سکتی ہے۔ غالبؔ کی بات تو خیر بہت دور کی ہے ایسے اشعار بھی کسی نظم گو کی قسمت میں نہیں:

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا! چال سے تو کافر کے سادگی برستی ہے

غزل کی اس خصوصیت سے ہمارا دور بھی محروم نہیں ہے۔ لیکن اس کا تذکرہ کسی اور وقت کرنا چاہتا ہوں فی الوقت ایک مثال فیضؔ کی شاعری سے دیتا چلوں۔ فیضؔ کی ایک مشہور نظم "تنہائی" ہے جس کی داد فراقؔ صاحب نے بھی دی ہے جو خواہ کتنا اچھوتا تجربہ کیوں نہ ہو مگر یہ پوری نظم ہمیں کوئی ایسا تاثر دینے سے قاصر ہے جو ہمیں ایک لمحہ کے لئے اپنی سطح سے بلند کر کے کوئی اہتزاز بخش سکے۔

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں
راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا!
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر ایک راہ گذر
اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا!

الفاظ کی خوب صورت بندش کے باوجود بنیادی طور پر اس نظم کا انتظار یا تنہائی ہمارے ایک محترم بزرگ کے قول کے مطابق ایک طوائف کا انتظار یا احساس تنہائی ہے۔ جو اسے عمومی سطح سے بلند نہیں ہونے دیتا۔ اس کے برخلاف ان ہی فیضؔ کا اسی موضوع سے ملتا جلتا غزل کا ایک معمولی شعر بھی سن لیجئے ؎

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گذری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گذری ہے

اس شعر کا تاثر اس پوری نظم کے تاثر سے زیادہ قوی ہے۔ خدا جانے میری یہ ہرزہ سرائی آپ کے پلے بھی پڑی یا نہیں۔ اگر نہ پڑی ہو تو عافیت ہے کیونکہ پھر آپ کو غزل اور نظم کی بات تو جانے دیجئے شاعری کے زوال پر دکھ ہونے لگے گا۔

غزل کو پوری طرح ترقی پسند تحریک کے شعراء کبھی نہ سمجھ پائے کیونکہ وہ اپنا ایک الگ نظامِ خیال رکھتی ہے ایک مکمل دائرہ بناتی ہے اور ایک مخصوص معاشرہ کی علامت کی حیثیت رکھتی ہے جس سے واقف ہوئے بغیر اس کو سمجھنا یا اختیار کرنا اسی طرح ناممکن ہے جس طرح بغیر میکنزم جانے ہوئے راکٹ بنا دینا۔

غزل کا ذکر تو بعد کو ہے دنیا کے تمام فنونِ لطیفہ، مذاہب، زبانیں اور تہذیبیں ہزاروں سالہ انسانی افہام و تفہیم ——— فکری ارتقا اور محسوساتی تجربات سے ظہور میں آتی ہیں۔ کوئی تہذیب بغیر کسی بنیادی نظامِ خیال کے پیدا ہی نہیں ہوتی ہے جس طرح ایک مخصوص درخت یا پھول یا پھل کو حاصل کرنے کے لئے کسی مخصوص بیج کی ضرورت ہوتی ہے بالکل اسی طرح تہذیب کے لئے بھی کسی نظامِ خیال کا مخصوص بیج ہوتا ہے جس سے وہ تہذیب پھوٹتی ہے۔ برگ و بار پیدا کرتی ہے۔ اپنے آثار بناتی ہے اپنے وجود اور کائنات میں ربط پیدا کرتی ہے۔ زندگی کی گہری معنویت کا اظہار کرتی ہے انسانی زندگی کے فکر و عمل کا ایک مکمل دائرہ بناتی ہے اور اپنی مخصوص روح کا اظہار کرتی ہے ——— ہم دنیا کی کسی تہذیب ——— کو اس کی مخصوص روح سے آشنا

ہوئے بغیر نہیں سمجھ سکتے۔ اگر ہم ہندو تہذیب کے بنیادی طرزِ احساس اور نظامِ خیال سے واقف نہیں ہیں تو ہم اس تہذیب کی روح تو درکنار شکل بھی نہ پہچان سکیں گے ——— کسی تہذیب کو زوال بھی اس وقت ہوتا ہے جب ہم اس کی روح کو سمجھے بغیر اس میں کسی دوسرے نظامِ خیال یا طرزِ احساس کی ملاوٹ کر دیتے ہیں —— ہمارے زمانے کی بدقسمتی ہے کہ ترقی یافتہ اور مہذب ترین افراد کو یہ بات بھی سمجھانی پڑتی ہے کہ گیہوں سے گیہوں ہی پیدا ہوتا ہے اور جو سے جو۔ گیہوں برآمد ہوتی ہے بین الاقوامی سطح پر اس وقت جو انحطاط نظر آ رہا ہے اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ ہم نے ان اجزائے ترکیبی کو بدلنے کی کوشش کی ہے جو نیچر کے نمو کا سبب بنتی ہو اور تہذیب کی بھی

غزل واحد صنف ادب ہے جو اپنا الگ مفہوم رکھتی ہے۔ الگ دائرہ بناتی ہے۔ الگ اصول رکھتی ہے۔ اور ہماری مکمل تہذیب کی نمایاں ترین علامت ہے۔ اس بات کو ایسی اصناف کے پروردہ نہیں سمجھ سکتے جنھوں نے شاید ترقی کے جھانسے میں آ کر ایک مادی نظامِ خیال یا طرزِ احساس کو اختیار کر کے اپنی تہذیب اور اپنی روح کی نفی کر دی ہے ہمیں اس پر اعتراض بھی نہیں ہو سکتا مگر خدا را کسی علامت تمدن اور تہذیبی ورثہ کو فنا کرتے ہوئے اتنا ضرور سمجھنے کی کوشش کیجئے کہ جس چیز کو آپ مٹانا چاہ رہے ہیں اس کے ساتھ کیا کیا فنا ہو رہا ہے ہو سکتا ہے کہ آپ اسی تنے کو کاٹ رہے ہوں جس کی ٹہنی پر بیٹھ کر ساری دنیا آپ کو حقیر اور ہیچ نظر آ رہی ہے۔

دنیا بھر کی اصنافِ شاعری میں صرف غزل ہی ایک ایسی صنف ہے جو ایک طرف حد سے زیادہ محدود، مقید، پابند، متشدد، مقررہ اصولوں اور ہیئت کی حامل ہے اور دوسری طرف اتنی ہی وسیع، گہری اور پیچیدہ معنویت کی حامل ہے۔ یہ دونوں چیزیں بظاہر متضاد معلوم ہوتی ہیں مگر ایک دوسرے سے اسی طرح پیوستہ ہیں جس طرح انسان کا ظاہر اور باطن ——— کہ ایک طرف انسان مخصوص اعضاء اور جسمانی خصوصیات رکھتا ہے اور دوسری طرف اس کے محسوسات اور تخیل کی کوئی انتہا نہیں ہے۔ میں فی الوقت اس کے ظاہری پہلو کا تذکرہ ہی کروں گا۔

غزل اس وقت تک غزل نہیں ہو گی جب تک وہ ایک مخصوص ہیئت نہ رکھتی ہو۔ غزل اس لئے انوکھی صنف ہے کہ وہ نظم کے مقابلے پر صرف ہیئت سے پہچانی جاتی ہے اس کی یہ ہیئت تین چیزوں پر قائم ہے۔ قافیہ کا احترام رکھتی ہے مقررہ ارکان، اوزان اور بحور پر کہی جاتی ہے۔ اور مردف غزلوں میں ردیف کی پابند ہے ——— اتنی شدید پابندیاں شاید ہی کسی اور صنف میں موجود ہوں۔ آفت یہ ہے کہ قافیوں اور ردیفوں میں تو الفاظ کی بہتات کی وجہ سے کافی گنجائش موجود ہے مگر اوزان اور بحور تو مقررہ ہیں جن کو ۹۹ فی صد غزل گوؤں نے ہمیشہ برتا ہے جس کی وجہ سے غزل کا دامن اور بھی تنگ ہو گیا ہے اور اس تنگ دامانی کے بعد طرفہ تماشا یہ ہے کہ اردو شاعری کا ۹۰ فی صدی سرمایہ اسی غزل کا رہینِ منت ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ولی سے لے کر فریم جاوید تک لاکھوں شاعر غزل کے اسی دائرے میں مقید رہ کر شعر کہتے رہے ہیں اور اسی وجہ سے ایک ایک بحر، ایک ردیف اور قافیہ میں ہزاروں غزلیں موجود ہیں ——— میں یہ ماننے کے لئے بالکل تیار ہوں کہ غزل کا دامن بہت تنگ ہے مگر کیا ہمیشہ کسی نظامِ خیال، مذہب، ضابطۂ حیات، معیشت، قوانین اور انسانی اقدار میں چند مثبت اصولوں کی پابندی ضروری نہیں رہی ہے؟ کیا ہزاروں سال سے انسان چند اصولوں کے مشترک سرمایہ پر اپنے تمدن، خیال و فکر اور معاشرت کی بنیادیں نہیں رکھتا رہا ہے؟ خیر یہ الگ بحث ہے جو اپنے مقام پر ضرور ضبطِ تحریر میں آئے گی۔ فی الوقت یہ دیکھئے کہ ان پابندیوں نے غزل کے فن کو کتنا کٹھن، صبر آزما، مشکل اور پیچیدہ بنا دیا ہے۔ اس میں شاعر کی انفرادیت کتنی مشکل سے نکھرتی ہو گی۔ مقابلہ کتنا سخت ہوتا ہو گا اور کتنی جان جوکھوں کے بعد ایک جوہرِ قابل تاریخ کے صفحات پر نمایاں ہوتا ہو گا غالب نے یوں ہی نہیں کہہ دیا ہے ؎

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ ——— دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

تہذیب دراصل نام ہی ان پابندیوں کا ہے جو مکمل آزادی کے خواہاں انسان نے اپنے اوپر عائد کر رکھی ہیں۔ اشرف المخلوقات جب جنگلوں میں مادر زاد ننگا پھرتا تھا اور صرف فطرت کے رحم و کرم پر تھا اس وقت وہ صحیح معنوں میں آزاد تھا مگر جب سے اسے خود کو اشرف المخلوقات کہنے میں شرم آنی شروع ہوئی اس وقت سے آج تک کی تاریخِ انسانیت صرف پابندیوں کی تاریخ ہے ——— اور یہی پابندیاں میلادِ آدم کا سرآغاز بن گئیں۔ مکمل آزادی انسان کو کیوں ناپسند ہے؟ یہ سوال اٹھانا اس وقت خود کو بھیڑیوں میں تنہا چھوڑ دینا ہے۔ مگر مجھے یہ سوال پوچھنے کی پوری آزادی حاصل ہونی چاہئیے کہ انسانی ذہن ہمیشہ چند اصولوں۔ چند قیود، چند قوانین کو اپنے اوپر کیوں مسلط کرتا آیا ہے۔ کیوں اس میں کوئی ایسی خواہش موجود ہے جس کی وجہ سے وہ کسی اصول کی پابندی کے سامنے اپنا سر جھکا دینا چاہتا ہے۔ یہ مہذب ترین سوسائٹی یا بلند ترین سوسائٹی پابند ترین سوسائٹی کیوں ہوا کرتی ہے ——— اگر آپ اس کا جواب مجھے دے سکیں تو میں غزل کی پابندیوں کو بھی نقائص اور برائی مان لوں گا۔ مگر ہیرے کو کان سے نکل کر انگوٹھی تک آنے میں جو سفر طے کرنا پڑتا ہے وہی اس کی قیمت ہے۔ اگر یہ مرحلے تخلیقی عمل کے ساتھ بھی نہیں ہوتے تو وہ مٹی کا تودا ہے۔ پھوہڑ کا گھروندا ہے اور دھتور کا پودا ہے۔

دنیا کے بہترین ادبی کارنامے وہی ہیں جو ہیرے کی طرح تراشے گئے ہیں ورنہ میری یہ تحریر بھی کیا بری ہے۔ اقبال نے یہ اشعار یوں ہی تفریحاً بچوں کو انسانی ایجادات کا سبق پڑھانے کے لئے نہیں کہہ دیئے تھے:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم — سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی — خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

ان مصرعوں میں انسان کی قوتِ تخلیق کے عمل کی کہانی بیان کی گئی ہے جو مکمل اور بے منزل آزادی کو پابند کرتی ہے جو بیابان کو تراش خراش کے خیابان بناتی ہے اور فطرت کی بے لگام اور بے ہنگام ہست و بود کو لگام دیتی ہے غزل صرف ہیئت ہی کی پابند نہیں ہے بلکہ وہ الفاظ کی بھی پابند ہے۔ جس کی مثال شاید دنیا کی کسی صنف میں موجود نہیں ہے۔ غزل کی اپنی ایک خاص لغات ہے جو غزل کے مزاج کی تشکیل کرتی ہے ——— جس کی وجہ سے اس کا مزاج اتنا نازک ہو گیا ہے کہ وہ ایک لفظ خلافِ مزاج برداشت نہیں کر پاتی ——— اگر کوئی لفظ غزل کی کیمیاوی کیفیت کا جزو بن کر اس کا ہم رنگ نہیں ہو جاتا تو وہ غزل کو نہایت بھونڈا، بدمزہ اور بدذوقی کا شاہکار بنا دیتا ہے۔ میرے سامنے اس وقت جو رسالہ ہے اس کی پہلی غزل کی ردیف "کہاں" ہے۔ اور قافیے حجابات اور خیالات ہیں ——— "کہاں" کی محدود پابندی کی تو خیر وضاحت کی ضرورت نہیں مگر میں ممکن قافیے یعنی ہم وزن اور ہم آواز الفاظ بھی آپ کے سامنے پیش کئے دیتا ہوں۔ حجابات۔ خیالات، نشانات۔ مقالات۔ حوالات۔ کمالات۔ جمادات نباتات۔ محلات۔ جوابات۔ سوالات۔ مقامات۔ محالات۔ بخارات۔ مکانات۔ خطابات۔ صعوبات۔ رجحانات اور سفارات ہو سکے تو آپ بھی اس میں چند الفاظ شامل کر دیجئے مگر آپ نے اگر حوالات۔ بخارات۔ مکانات۔ نباتات۔ جمادات اور سفارات وغیرہ غزل میں استعمال کئے تو آپ پر کم از کم میں خود "مقدمہ" چلا دوں گا۔ کیونکہ غزل پھر غزل نہیں رہے گی۔ کچھ اور ہو جائے گی۔ غزل پر یہ اعتراض صرف جاہل اور غبی انسان ہی کر سکتا ہے کہ غزل صرف گل و بلبل ہجر و فراق اور وصل و وصال کی شاعری ہے کیونکہ یہ غزل کی کمزوری نہیں بلکہ ایمائیت ہے۔ یہ الفاظ بے جان۔ پامال اور مردہ الفاظ نہیں ہیں۔ بلکہ یہ علامتیں ہیں ایک تہذیب کی ——— حق کے معنی کیا

صرف پھول، محبوب، جنس، داغ اور مراد کے ہیں؟ نہیں کچھ اور بھی ہیں جن کی کہانی میں آپ کو کسی اگلی نشست میں سناؤں گا۔ ——— وہ کسی نظامِ خیال سے وابستہ ہے۔ وہ جنس ہے۔ حقیقتِ اولیٰ ہے۔ قدر ہے۔ آئیڈیل ہے مگر آپ فی الوقت اسے صرف ایک علامت سمجھئے۔ تہذیب کی نہ سہی جنس کی سہی۔ اگر یہ صحیح ہے کہ یہ شعر سراج الدولہ کی موت پر کہا گیا ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دیوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

تو اس میں چند علامتوں سے کام لیا گیا ہے۔ غزالاں۔ مجنوں۔ دیوانہ اور ویرانہ ہو سکتا ہے کہ پروفیسر ممتاز حسین جیسے ممتاز نقاد اس شعر کو پڑھ کر یہ کہیں کہ یہ صحیح رپورٹنگ نہیں ہے مگر یہ کائنات کے ہر اس المیے کی رپورٹنگ ہے جو ابد تک ایک سراج الدولہ کو نہیں بلکہ لاکھوں سراج الدولاؤں کو پیش آتا رہے گا ——— علامت بنتی ہی اسی وقت ہے جب کسی مخصوص مضمون کو مخصوص نہیں بلکہ عمومی بنانا مقصود ہو۔ اس شعر میں اور کون کون سی روایات کا حسن۔ جہانِ معنی اور غیر شخصی تاثرات کی ایمائیت اور جمال پوشیدہ ہے اس کا ذکر میں اس جگہ نہیں کروں گا۔ مگر صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ فسادات پر نظمیں تو شاید پانچ سال بھی نہ چلیں مگر

کیا اس نفرت کے سناٹے میں گھبراتا ہو دل
اے محبت کیا ترے ہنگامہ آرا ہو گئے

ضرور کون و مکاں کے ہر فساد کے لئے کام آتا رہے گا ——— غزل کی یہ خصوصیت ہی وہ خصوصیت ہے جو اس کا دامن ابد سے باندھ دیتی ہے۔ جب تک انسانی تجربات۔ محسوسات، خیالات اور جذبات مادی اشیاء کی شکل اختیار نہیں کر لیتے اس وقت تک وہ "بے نام" رہیں گے۔ اور ان کو غزل کے یہی "بے نام" الفاظ زندۂ جاوید بناتے رہیں گے۔ کیونکہ اس کے معنی وہی نہیں ہیں جو صرف آپ کی سمجھ میں آ رہے ہیں۔ خواہ اس کو کتنی ہی غلط رپورٹنگ کیوں نہ کہا جائے۔ خواہ اس میں محبوب کا نام کبھی نہ آ سکے۔ خواہ اس سے ہنگاموں اور واقعات کی تاریخ کا تعین نہ کیا جا سکے مگر وہ ایک آدمی کی متاع نہیں ہو سکتی۔ اس نے صرف اس کے ایک معنی کا سہارا لیا ہے وہ ساری انسانیت کی متاع ہے۔ وہ انسان کے تمام بے نام محسوسات اور خیالات کی علامات کا روپ ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کا حسن وقتی نہیں بلکہ دائمی ہے ——— اس کا اثر ایک مقامی واقعہ تک نہیں بلکہ صدیوں کے واقعات تک قائم ہو چکا ہے۔ خدا جانے میری تحریر کی بے بضاعتی نے آپ کو غزل کی اس خصوصیت سے آشنا کیا یا نہیں ہے جس طرح انسانی دکھ درد بے نام ہونے کے باوجود مشترک ہوتے ہیں ——— مگر یہ کیسی عجیب صنف ہے جس کی بنیاد انسان کی فطرت اور خلقت پر رکھی گئی ہے۔ میرا دکھ انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی اور یہی دکھ عہدِ عتیق کے انسان کا بھی دکھ تھا اور ہزاروں سال بعد کے انسان کا بھی ہوگا۔ پھر کسی موضوع۔ واقعہ یا حادثہ کو نظم کرنے کی اہمیت ہے؟ یا اس کے نفسی تجربے بنیادی تاثر اور تہہ دار جذبہ کو پیش کرنے کی؟؟

غزل کے یہی مکتوب بانگ جدید ادب، محبوب، گل و بلبل، ہجر و وصال دراصل انسان کے دائمی اور بے نام محسوسات اور جذبات کی علامت ہیں جن کا دامن ازل سے ابد تک جب تک انسان زندہ ہے پھیلا ہوا ہے۔

آیئے اب پھر اس مقام کی طرف لوٹیں جہاں سے چلے تھے۔

تعصب کے سلسلے میں ہمارے یہاں ایک بنیادی غلطی برابر دہرائی جا رہی ہے جس نے شاعری کو نہ صرف دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے بلکہ دو طریقہ ہائے اظہار اور اسالیب کے درمیان شدید دشمنی پیدا کر دی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ نظم گو، غزل گو کو کوسنے دے رہا ہے اور غزل گو، نظم گو کو حقارت سے دیکھتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ ہماری ذہنی اور ادبی تاریخ کا ایک جزو ہو مگر یہ بات طے ہے کہ یہ اختلاف و تضاد اس مفروضے پر قائم ہے کہ نظم کوئی ایسی جدید صنف ہے جو اس سے پہلے اردو میں موجود نہیں تھی۔ یا نظم مغربی تحریکات کا براہ راست نتیجہ ہے حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ نظم بحیثیت صنف، ایک پیرایۂ اظہار اور ایک اسلوب کی صورت میں اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے۔

البتہ مغرب کی پوری شاعری میں غزل جیسی کوئی صنف یا اسلوب موجود نہیں ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ مغرب کے سیاسی اور معاشی اقتدار کے ساتھ ساتھ ہمارے یہاں ادبی اور ذہنی اقتدار بھی نظم کو حاصل ہو گیا ہے۔ بہر حال یہ بات بالکل واضح ہے کہ مغربی ادب کا سرمایہ شاعری نظم یا اس کے مختلف بدلتی ہوئی ہیئت اور اس کے مختلف تجربوں کی تاریخ ہے۔ اس میں غزل جیسی کسی صنف کا سراغ نہیں ملتا جو نہ صرف ہیئت اور الفاظ و بحور کی بنا پر پہچانی جاتی ہے بلکہ موضوع کے اعتبار سے وہ نظم کے بالکل متضاد، مخصوص، منفرد اور بالکل الگ اور مخصوص معنویت بھی رکھتی ہے اور یہ صرف مغربی ادب کا ہی معاملہ نہیں ہے اور نہ اس میں اس کا سراغ ملنا ممکن ہے کیونکہ خود تمام مغربی زبانوں کے ادب میں ایسی کسی صنف کا وجود نہیں بلکہ وہ مشرق کی جن جن زبانوں کے ادب سے فیض یاب ہوا ہے خصوصیت سے اسپین کے اسلامی دور کی تہذیبی، علمی اور ادبی روایات سے وہ بھی اس سے بچتی ہیں۔

ظاہر ہے کہ غزل نہ صرف فارسی اور اردو شاعری کی سب سے وسیع صنف شاعری ہے بلکہ وہ ایک قدیم ادب کے سرمایہ میں ایک نوزائیدہ اسلوب کے طور پر اضافہ ہوئی ہے۔ خود قدیم فارسی یعنی پہلوی اور ژند کے ادب کے اور ہندوستان میں سنسکرت اور پراکرتوں کے ادب میں بھی اس کا سلسلۂ نسب نہیں ملتا۔ وجہ ظاہر ہے کہ غزل ایران میں اسلامی فکر اور مسلمانوں کی تہذیب کے ایک خاص دور میں پیدا ہوئی ہے۔ گویا وہ عربی، عجمی اور ہندی تہذیب کے مشترک عناصر اور مزاج کی سب سے بڑی مظہر ہے۔ ایک جدید صنف شاعری کی صورت میں اس کے بارے میں کچھ کہنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس خاص زمانے کی تاریخ۔ اس کے تہذیبی اور تمدنی عناصر اور ان ضروریات اور وجوہ کو پیش نظر رکھا جائے جن کے فطری تقاضے کے طور پر غزل کی پیدائش عمل میں آئی ہے اس کا پہلا مطالعہ عربی، عجمی مزاجوں کے اشتراک اور اس کے گہرے تجزیہ سے ہی ہو سکتا ہے جو بعد میں ہندی مزاج سے مل کر نہ صرف فارسی اثرات کے تسلسل اور اس میں ہندی مزاج کے اضافے سے فارسی غزل سے بھی ممیّز ہو گئی ہے۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر بڑی محنت اور تدقیق کی ضرورت ہے جو خود ایک بہت بڑا تہذیبی کام ہے۔ لیکن ادبی تاریخ کے سرسری مطالعہ ہی سے اس بات کا اظہار تو ہر شاعری سے مس رکھنے والے کو ہو جاتا ہے۔ مثلاً عربی شاعری میں غزل جیسی کوئی صنف موجود نہیں ہے تو سیدھی بات یہ ٹھہری کہ اسلامی فکر اور عربی طرز احساس عجمی طرز احساس اور تہذیبی و فکری عناصر سے ملا تو عربی اور فارسی کے اصل سرمایہ سے ایک مختلف مگر ان دونوں مزاجوں کے بعض رشتوں کے اشتراک نے ایک نئی شکل اختیار کر لی۔ ادب میں غزل اسی تاریخ اسی سنگم اور اسی زمانے کے فطری تقاضوں کی آئینہ دار بن کر ابھری۔ تقریباً یہی وہ زمانہ ہے جب عربی، عجمی تہذیب اس وقت کی دنیا کی سب سے مہذب، موثر، طاقتور اور مقبول تہذیب تھی۔ خالص اسلامی فکر میں تضادات پیدا ہو چکے تھے اور اس کی فلسفیانہ تفسیروں اور تہذیبی اور معنوی علامتوں کا اظہار اپنے عروج پر تھا۔ اسلامی تصوف صدیوں مسلمانوں کی فکری تحریکوں پر پوری طرح چھایا رہا جبکہ تصوف کا بنیادی نظریہ خود اسلامی یونانی، ہندی اور عجمی تہذیبوں کی علامتوں اور روحانی و فکری عناصر کے ایک خاص اور مسلسل اشتراک کا نتیجہ تھا۔

دراصل وحدت الوجود کا نظریہ خود خالص اسلامی فکر کو دنیا کے دوسرے فکری اور فلسفیانہ مکاتیب فکر کی طرح ایک نظام خیال بنانے کے جذبہ سے اخذ کیا گیا تھا اور اس کو اس عہد کا سب سے ترقی پسند اور جامع نظریہ بنا دیا گیا تھا۔ غزل دراصل اسی دور کے اس طرز احساس اور شعری فکر کا اظہار ہے۔ اس طرح غزل واحد صنف ادب ٹھہرتی ہے جو ایک زمانے کے تہذیبی عروج اور مہذب ترین پیرایۂ اظہار کا سب سے موثر اظہار ہے اس کے برخلاف نظم کے تمام پیرائے اور ہیئت کے تمام تجربے اسی صنف شاعری اور طریقۂ اظہار کا تسلسل ہیں جو اس ابتدائی عہد انسانی سے تعلق رکھتی ہیں۔ جب وہ اپنے جذبات کی شدت اور ردِ عمل کو کسی نہ کسی موضوع یا آہنگ کے ذریعہ اظہار میں لے آتا تھا اور کبھی فطرت کے جبر کے خلاف احتجاج بلند کرتا تھا۔ کبھی فطرت کی نعمتوں اور حسن کے نغمے گاتا تھا اس طرح ادبی تاریخ کے مطالعہ

اور صحیح فکر کا نتیجہ کلیم الدین احمد صاحب کے دعویٰ کے بالکل خلاف برآمد ہوتا ہے یعنی نظم میں کسی موضوع یا خیالی جذبے کو وضاحت سے پیش کرنے کا عمل عہد جاہلیت سے شروع ہوتا ہے جو غیر مہذب طرزِ فکر کا سب سے فطری عمل ہے جبکہ غزل وحدت تاثر اور جامعیت کو علامتی حیثیت میں پیش کرنے کا نام ہے جو خود مہذب ترین فکر کی سب سے بڑی خصوصیت ہوتی ہے اور جیسا کہ تاریخ سے یہ ثابت ہے کہ غزل مشرق کے ایک نظام فکر کے تہذیبی عروج پر پیدا ہوئی ہے اور اس سے وہی کام لیا گیا ہے جو مہذب ترین فکر لیا کرتی ہے ——— گویا یہ شرف صرف غزل ہی کو حاصل ہے کہ اس میں ایک دور کے مہذب ترین اور فکری نمائندوں نے اپنی فکر اور خیالات کے اظہار کو علامتی طور پر پیش کیا ہے یہ ایک مہذب زمانے کا تو ایجاد فن شعر تھا اور یہی وہ زمانہ تھا جب مغربی معاشرہ غیر مہذب اور نیم وحشیانہ معاشرہ کہلایا جا سکتا ہے۔

اب یہ بات الگ ہے کہ کلیم الدین احمد صاحب کو موجودہ مغربی تہذیب کے علاوہ اب تک کی تمام انسانی تاریخ غیر مہذب یا نیم وحشیانہ نظر آتی ہو۔ ویسے اردو ادب کے قاری کے لئے یہ بات شاید ایک انکشاف ہو کہ کلیم الدین احمد صاحب نے اور بہت سے خیالات اور اصولوں کی طرح اپنا سب سے مشہور مستعار لیا ہوا فقرہ بھی نہایت بد دیانتی اور شقاوت کے ساتھ غزل پر چسپاں کر کے جس ذہنی افلاس کا ثبوت دیا ہے اس کی مثال کم ہی نظر آتی ہے۔

دراصل یہ خیال ایک سائنس داں کا ہے جس نے جدید سائنسی فکر اور موجودہ دور کے عظیم الشان کارناموں اور حقائق کے پیش نظر یہ فیصلہ دیا تھا کہ اس عہد میں پوری شاعری ہی نیم وحشیانہ فکر کی حامل ٹھہرتی ہے۔ اس خیال کو جارج سینٹیانا نے براڈ خنگ پر مضمون لکھتے ہوئے ڈرامیٹک مونولاگ کے ضمن میں استعمال کیا اور پھر کلیم الدین صاحب نے اسی مستعار فقرے کے سہارے غزل پر ہلہ بول دیا۔ ایک تو سیاق و سباق ہی اتنی بد دیانتی شاید ہی کوئی صاحب ضمیر اہل قلم کر سکے کیونکہ اصل سیاق و سباق میں اس بات کا کہنے والا دو مختلف پہلوؤں پر ایک مخصوص نظریہ کا اظہار کر رہا ہے، اور اس سے اتفاق اور اختلاف سے قطع نظر اس کی بات دلیل رکھتی ہے۔ جارج سینٹیانا نے اگر اسے استعمال کیا تو وہ اس معاشرے کا ایک فرد تھا جس میں جدید سائنس مسلسل ارتقا کی منزلوں سے گذر کر یہاں تک پہونچی ہے اور ظاہر ہے کہ اس معاشرہ کی فکر، طرز احساس اور زندگی کی معنویت اس معاشرہ سے بالکل مختلف تھی جس نے غزل کو پیدا کیا تھا۔ (کرا پہ طرّہ یہ کہ جدید سائنس کے ایک مفکر کے قول پر اس کو اس کے اصل مفہوم سے بھی علیحدہ کر کے غزل پر استعمال کرنا صرف کلیم الدین احمد صاحب ہی کو زیب دیتا ہے۔ کلیم الدین احمد صاحب کے ایسے کارناموں پر اور اس مستعار فقرے کے معاملہ میں تفصیلی مواد بہت جلد پیش کرنے والا ہوں کیونکہ وہ اردو کی جدید تنقید کے سب سے اہم اور با قاعدہ ناقد کے کارنامے ہیں اس لئے ان کا جائزہ بہت ضروری ہو جاتا ہے)

تو میں بات کر رہا تھا نظم کے بارے میں، جو اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے اور جدید نظم سے اب بھی زیادہ وقیع کارناموں سے عبارت ہے۔ نظم کے بارے میں سب سے اہم خیال جو موجودہ زمانے کی دین ہے وہ یہی ہے کہ وہ کسی موضوع کے ارتقاء کو پیش کرتی ہے جبکہ غزل کے ساتھ ایسا نہیں ہے اگر آپ اردو کے کسی طالب علم سے پوچھیں کہ اردو کے سب سے ابتدائی دور کے شاعر قلی قطب شاہ کی کلیات میں جو موضوعاتی شاعری کا ذخیرہ ملتی ہیں وہ کیا ہیں؟ تو اس کا جواب ایک ہی ہوگا کہ نظمیں ——— کیونکہ اس وقت تک اردو میں اسالیب کے ناموں پر اصناف کی تشکیل کا دور شروع نہیں ہوا تھا اور وہ ہندی اور یہاں کی علاقائی زبانوں کے زیادہ زیر اثر تھی، شاعری کے با قاعدہ آغاز کے بعد ہیئت اور فنی تشکیل پر اس قدر زور دراصل مشرق کا خاص مزاج ہے، جس میں موضوع اس لئے ضروری نہیں تھا کہ اسلامی فکر تقریباً ایک ہزار سال تک ایک ہی نظام خیال اور ایک معنویت سے متعلق رہی ہے جس کا احوال آپ کو غزل کی معنویت کے سلسلے میں معلوم ہوگا، لیکن ادب کے موجودہ قاری کی نظر بس میر، سودا کی وہ چھوٹی چھوٹی مثنوی کا دخیص

جو اثر در نامہ، شکر نامہ اور ہجویات کی شکل میں موجود ہیں اور یہ مثلث، مخمس، مسدس اور مستزاد قسم کی اصناف کس چیز کا نام ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ مختلف موضوعات پر کہی ہوئی مختلف ہیئتوں پر مشتمل نظمیں ہی ہیں اس سے کوئی اور معنویت یا خصوصیت وابستہ نہیں ہے سوائے فنی ہیئت کے۔

اب بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اردو شعراء جو زندگی کے مختلف اجتماعی اور انفرادی موضوعات پر مسلسل نظمیں لکھ سکتے تھے کیا وہ اس پر قادر نہیں تھے کہ نیچرل نظمیں جیسی چیزیں تخلیق کر سکیں یا مظاہر فطرت، مناظر قدرت، اشیاء اور نجی و ذاتی قسم کے محسوسات پر ایسی چھوٹی موٹی اور ننھی منی نظمیں کہہ سکیں جن کی بنیاد پر نظموں کا غلغلہ آسمان تک پہونچا دیا گیا ہے۔ بات یہ ہے کہ وہ شعراء اس کو بہت چھوٹا کام سمجھتے تھے۔ بلکہ ایک سرے سے کوئی کام ہی نہیں سمجھتے تھے۔ یہ چشم فلک کے لئے کیسا عبرت کا مقام ہے کہ جس شاعری کی روایات میں عرب و عجم اور ہند کی بہترین شاعری کی روایات اور اس کا شعور کام کر رہا ہو اور جس میں فردوسی، سعدی، حافظ، خسرو، میر اور غالب جیسے شعراء پیدا ہو چکے ہوں وہ مولانا حالی اور مولانا محمد حسین آزاد کی نیچرل شاعری کو اس ایک ہزار سالہ شعری سرمایہ پر فوقیت دینے لگے اور مولانا اسمٰعیل میرٹھی کی شاعری اور عظمت اللہ خاں کی دیہاتی اور بسورتی روانی رقت کو اپنے عہد کا کارنامہ سمجھنے لگے۔ یہ احساس کمتری جس چیز کی پیداوار تھا وہ یقیناً کوئی اور چیز تھی۔

تہذیبی شعور اور تہذیب نفس تو اس کا نام نہیں ہے یہی وہ چیز ہے جو کلیم الدین احمد کے تنقیدی شعور کو نکھارتی ہے اور ان کی بے خبری اور بے مائیگی کو شعلہ بناتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو شعراء رومانی جیسے لچر موضوع پر کیسے لکھ سکتے تھے جبکہ ان کے یہاں عشقیہ نظمیں تھیں، جن میں ایک مرد ہوتا ہے اور ایک عورت، اس لئے پیش کرنا ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے معیوب سمجھتے تھے۔ خواہ آپ اس کو اسلامی تہذیب کی خامی کہہ لیجئے یا پردہ کی رسم بہیمیت مگر مرد و عورت کی کھیل کو اس نظام خیال میں ممکن نہیں تھا۔ ہاں جب یہ نظام خیال بکھر گیا اور دم توڑنے لگا تو پھر اس کا ردعمل ریختی میں نہ ہوتا تو حیرت کی بات ہوتی۔

نقشہ مختصر، کیا اردو شعراء کے دواوین۔ غزل، قصیدہ اور مثنوی کے علاوہ جن اصناف سے پُر ہیں وہ نظموں کے علاوہ کچھ اور تھے۔ پھر بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اردو میں مغربی اثرات سے بہت پہلے ہی ایک شاعر ایسا پیدا ہوتا ہے جس نے نظم کی صنف کو نہ صرف نظم ہی کی طرح برتا بلکہ اس نے اپنے ضخیم کلیات کا وہ، فی صد حصہ ایسی نظموں پر مشتمل چھوڑا ہے جس کے قد کو ابھی تک نئی نظم نہیں چھو سکی ہے یعنی نظیر اکبرآبادی مگر ان کا احوال آپ سب کو معلوم ہے کہ انھیں احساس کمتری کے شکار ذہنوں سے پہلے کسی نے بڑے تو چھوڑیے اچھے شعراء میں بھی نہیں گنا گیا یہ بات خوشی کی نہیں ہے بلکہ اس پر سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے کہ ایسا کیوں ہوا؟ کیا اس لئے کہ اردو کے کم از کم چار ادوار کے تمام شعراء متعصب تھے۔ وہ اردو شعراء جو کسی نوخیز کے ایک شعر پر اپنی غزلیں پھاڑ کر الگ کھڑے ہوتے تھے کیا وہ نظیر کی کلیات کو نہیں دیکھ سکے تھے۔ بات وہی سامنے آتی کہ وہ نظم کے اس تصور کو بہت چھوٹا اور مبتذل تصور کرتے تھے اور شیفتہ کا ان پر ابتذال کا ٹھپہ لگانا خود اس رویہ کی صداقت کا سب سے بڑا ثبوت ہے اور غالباً یہ سچائی کا وہ اظہار جو ادبی تنقید کیلئے اشد ضروری ہے۔ اسکے برخلاف ہمارے کلیم الدین احمد صاحب کی ادبی دیانت اور شعری واقفیت کا احوال دیکھئے کہ اردو شاعری پر ایک پوری کتاب لکھتے ہوئے انھیں نظیر کا وجود ہی نظر نہیں آتا اور دوسرے ایڈیشن میں وہ اس کو بطور ضمیمہ شامل کرتے ہیں تو اسے ترقی پسندوں سے شدید اختلاف رکھتے ہوئے بھی ترقی پسندوں کی طرح ملک الشعراء قرار دیتے ہیں کیا یہ ادبی دیانت ہے؟

اب آئیے اس بنیادی سوال کی طرف جو مجھے آج آپ سے ادبی شعور، شعری ذوق اور صداقت کے نام پر کرنا ہے۔

ترقی پسندوں کے اس عظیم عوامی شاعر اور کلیم الدین احمد کے اس "مہذب" شاعر یعنی جرنیم وحشی اس لئے نہیں تھا کہ وہ غزل گو نہ تھا، کا سارا کلام آپ پڑھ کر دیکھ لیں اور انصاف سے یہ بات کہہ دیں کہ کیا نظیر کی شاعری ہوتے دل و دماغ کو اسی طرح متاثر کرتی ہے

اور کیا وہ ہمیں وجدانی کیفیت کے اسی معیار پر پہونچاتی ہے جس پر میرؔ، سوداؔ، مصحفیؔ، آتشؔ، مومنؔ اور غالبؔ کی شاعری پہونچاتی ہے کیا وہ ہمیں وہی تخلیقی تسکین اور جمالیاتی شعور بخشتی ہے جو فردوسی سے لے کر غالب تک تمام شعراء کے کلام میں موجود ہے۔ پھر نظیر کیسے اتنا بڑا شاعر ہوا اور کیسے اردو کے تمام ادوار پر بھاری ہو گیا۔ یہ دریافت کرنا میری اور آپ کی دیانت کا امتحان ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ نظیر اپنی بے نظیر خصوصیات کے باوجود اردو شاعری کے اصل مزاج اور معیار پر ہمیں محض مبتذل نظر آتا ہے اور کچھ نہیں۔ خواہ آپ اسے کسی کلیہ سے دنیا کا عظیم شاعر ثابت کر دیں (اس لئے مجھے کلیہ بازوں سے سخت ڈر لگتا ہے اور میں فوراً ان سے چوکنا ہو جاتا ہوں) مگر وہ غالب کے سامنے، میر کے سامنے، آتش و مصحفی کے سامنے، مومن و سودا کے سامنے مبتذل، سطحی اور چھوٹا شاعر لگتا ہے۔ تم کیا کرو اور ہم کیا کریں؟

آیئے اب پھر اپنی اسی بات کا سرا پکڑیں کہ اردو شاعری دراصل ایک تہذیب کے عروج (قوت کے زوال) میں پیدا ہوئی اور اس نے اس عروج کی مہذب ترین صنفِ شاعری کو انہی علامات، اسی معنویت، اسی نظامِ خیال کی قبولیت کامل اور مکمل اثبات تہذیبی شعور، جمالیاتی اقدار اور طرزِ احساس کے ساتھ قبول کیا جو اس کا بہترین جوہر تھا۔ البتہ یہ اردو شاعری کی بدقسمتی تھی کہ جب اس میں اعلیٰ ادبی معیار قائم ہوا تو اس وقت اس کی قوم اور اس کا نظامِ خیال کا یہ زوال پورا ہو کر ایک نئے نظامِ فکر کے سامنے خس و خاشاک بن کر اڑ گیا۔ اس لئے وہ نظامِ خیال اور تہذیبی عروج کسی ایسے کمتر سطح پر راضی نہیں ہو سکتا تھا جس میں اس کو علامتی معنویت اور اس نظامِ فکر کا طرزِ احساس دونوں مل جل کر اس سطح تک نہ پہونچا دیں جہاں صرف خیال باقی رہ جاتا ہے ؎

وجہ بیگانگی نہیں معلوم   تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

●

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم   کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

●

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا   واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

ایسے صرف تین بلکہ تین ہزار اشعار ہوں گے جو ایک وحدتِ تاثر اور بلاغت کی منتہا کو پیش کرتے ہیں۔ اور ان کے سامنے نظیر کی شاعری یا کڑے بجنے والی آواز یا رومانی نامردی یا محض مرد و عورت کا ڈرامہ کچھ اور ہو یا نہ ہو مبتذل ضرور لگتا ہے۔ اس کے ساتھ بہت ادب اور نیاز مندی سے یہ بھی عرض کر دوں کہ دنیا کی اور تمام زبانوں کی شاعری میں بھی غزل جیسی کوئی صنف موجود ہوتی تو وہاں کی نظمیں بھی اتنی ہی مبتذل اور سطحی ہو جاتیں جتنی اردو کی ہیں۔ کیونکہ یہ آپ مجھ سے بہتر جانتے ہیں کہ انگریزی زبانوں کی بہترین نظمیں وہی ہیں جن میں کوئی خاص معنویت اور علامتی طرزِ احساس گھل مل گیا ہے (گویا غزل کے عناصر نظم سے مل گئے ہیں) لیکن اردو شاعری میں ایسا ہونا اس لئے ممکن نہیں تھا کہ اس نے اپنی ابتداء ہی میں عربی اور عجمی تہذیب کی مہذب ترین شکل کو اپنا لیا تھا اور اس سانچے کو اپنا پیرایۂ اظہار بنایا جس کا وجود ہی علامتی معنویت لئے ہوئے تھا۔ یہ معنویت کیا ہے اس کو بغور پڑھیئے اور ذرا ٹھنڈے دل سے اس پر سوچئے کیونکہ یہی وہ معنویت نہیں ہے جو ازل سے اب تک ہر قوم اپنے طور پر تلاش کرتی رہی ہے اور ابد تک کرتی رہے گی۔ ابدی اقدار کچھ نہیں ہیں سوائے انسانی محسوسات، واردات، ردِعمل اور جبلی خواہشات کے بار بار تسلسل اور تکرار کے جس نے انسان کی بنیادی سرشت کو علامت کا درجہ دیا اور یہی تہذیب اعلیٰ ترین مدارج پر پہونچ گئی۔ اور پھر زوال پذیر ہو گئی مگر مہذب تخلیقی لمحے اس وقت تک تر و تازہ، زندہ اور صداقت بنے رہیں گے جب تک انسان کی بنیادی سرشت نہیں بدل جاتی۔ غزل جس تہذیب کے لئے علامت بنائی گئی تھی اس کا کلاسیکی، معاشرتی، ذہنی

اور تہذیبی رویہ کیا تھا اسے ملاحظہ کیجئے:

"وجود ایک ہے۔ وہی موجود ہے اور یہ وجود اللہ ہے۔ ہر دوسری چیز فقط اس کا مظہر ہے لہٰذا عالم اور اللہ۔ گر ہیں۔ عالم اور اللہ کی عینیت وصفات کی عینیت ہے۔ عالم اس کی صفات کی محض تجلی ہے۔ وجود اوجود مطلق ہے اور مراتب وحدت میں یہ مرتبہ لاتعین ہے۔ وحدت اپنے تعینات یا تنزلات میں پانچ مراتب سے گذرتی ہے پہلے دو تنزلات علمی ہیں اور بعد کے تین تنزلات عینی یا خارجی۔ پہلے تنزل میں ذات کو اپنا شعور بحیثیت وجود محض حاصل ہوتا ہے اور شعور صفات اجمالی رہتا ہے۔ دوسرے تنزل میں ذات کو اپنا شعور بحیثیت متصف بصفات ہوتا ہے۔ یہ صفات تفصیلی کا مرتبہ ہے۔ یہ دونوں تنزلات بجائے واقعی ہونے کے ذہنی یا محض منطقی تنزلات کے طور پر ہیں لہٰذا تیسرا تنزل تعین روحی ہے چوتھا تعین مثالی ہے جس سے عالم مثال وجود میں آتا ہے۔ پانچواں تنزل تعین جسدی ہے اس سے مظاہر یا اشیاء طبعی ظاہر ہوتی ہیں۔ یہی عینیت صفات وتجلیات ذات وصفات اسمار الٰہی ہیں۔ اسمار الٰہی مسمیٰ کا عین ہیں اور مسمیٰ ہی ذات الٰہی ہے اور اسمار الٰہی اگرچہ کثیر ہیں لیکن ایک ذات کو ظاہر کرتے ہیں"

بالکل یہی نظام غزل کا ہے۔ اس کی مخصوص علامات، اشارات، اور الفاظ سب ایک ہی ذات کو ظاہر کرتے ہیں۔ خواہ آپ اپنی واردات بیان کر رہے ہوں یا اجتماعی وہ خود بخود ایک اور کجداپنے اندر پیدا کرے گا۔ ایک اور تہہ اس میں آجائے گی کہ وہ "غیر ذاتی" ہوکر خالص انسانی (اجتماعی) ہو جائے گا اور پھر وہ ایک ہی مسمیٰ کا عین بن جائے گا۔ اسی لئے اردو غزل کا ہر اچھا شعر اپنے اندر ایک تعین مثالی رکھتا ہے جس سے نظم محروم ہے وہ صرف اشیاء کا ذکر کرتی ہے اسے مثالی نہیں بننے دیتی:

اردو غزل، ولی سے عہد حاضر تک

(نیاز فتح پوری)

اس وقت ہمارا مقصود اردو زبان کے تاریخی نشو ونما پر گفتگو کرنا نہیں ہے، بلکہ اس داستان کو شروع کرنا ہے اس وقت سے جب اردو زبان نے ایک مستقل حیثیت اپنی قائم کر لی تھی اور اس میں اتنی وسعت پیدا ہو گئی تھی کہ اس کی شاعری کو ہم پراکرت سے علیحدہ اردو کی شاعری کہہ سکیں۔ اس لئے اس سلسلہ میں ہم نہ عہد شہاب الدین غوری کے شاعر چند گوئی کا ذکر کریں گے، جس نے عربی فارسی کے الفاظ اپنے دوہوں میں استعمال کرنا شروع کر دئے تھے، نہ عہد خلجی و تغلق کے مشہور شاعر خسرو پر گفتگو کریں گے جنھوں نے فارسی اور پراکرت کے الفاظ کو ملا کر پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں لکھنا شروع کیں۔ اسی طرح نہ عہد سکندر لودی کے کبیر داس اور گرو نانک کی شاعری کا ذکر مناسب ہوگا اور نہ عہد شیر شاہ سوری و اکبر کے تلسی داس، سور داس اور ملک محمد جائسی کی شاعری کا کیونکہ ان سب کی شاعری پراکرت کی شاعری تھی جسے ہم ریختہ یا اردو نہیں کہہ سکتے۔

البتہ عہد جہانگیر میں جب ہم سلطان محمد قلی، سلطان محمد قطب شاہ، خاکی، نوری اور غواصی کی شاعری تک پہنچتے ہیں تو سرزمین دکن میں زبان کا رنگ ضرور کچھ بدلا ہوا نظر آتا ہے اور اسی لئے عام طور پر "اردو شاعری" کی داستان کی ابتداء اسی عہد سے کی جاتی ہے۔ لیکن ہم اردو شاعری اسے بھی نہیں کہہ سکتے۔

اس کے بعد عہد شاہجہاں اور اورنگ زیب میں بھی شاعری کا رنگ تقریباً یہی رہا۔ اس عہد کے دکنی شعراء کی ایک طویل فہرست ہمارے سامنے آتی ہے، لیکن یہ سب کے سب خالص دکنی شاعر تھے، اور جس زبان و نہج کی شاعری کرتے تھے اس کا اندازہ آپ کو ذیل کی چند مثالوں سے ہو سکتا ہے:-

سلطان محمد قلی:- پیا ہوں حضرت کے ہت آب کوثر — تو شاہاں آپے مجھ کلس بنایا

سلطان محمد قطب شاہ:- پیا سا فولا من ہمارا بھلایا — نزاکت عجب سبز رنگ میں دکھایا

سعدی دکنی:- جنا تمن کو دل دیا تم دل لیا اور دکھ دیا — تم یہ کیا ہم وہ کیا ایسی بھلی یہ ریت ہے

خاکی:- شعلہ ہے اپنے من میں اپتو بھی مرکھین — تجھ پیم کی گلی میں خاکی کو خاک ہونا

مرزا دکنی:- عارض ہیں چندر کا ترے گل سوں اچھا — سمجھیں ہیں کلف کو نہ تجھ خال سوں اچھا

افضل دکنی:- پڑی ہے گل میں میرے پیم پھانسی — مرن اپنا ہے اور لوگاں کو ہانسی

اورنگ زیب کا آخری زمانہ تھا جب ولی دکنی پیدا ہوا۔ ان کو اردو غزل کا ابوالآبا کہا جاتا ہے، لیکن نہ صرف عہد اورنگ زیب بلکہ عہد بہادر شاہ اور فرخ سیر تک ان کی شاعری بھی دکنی شاعری سے مختلف نہ تھی۔

بعض حضرات نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ جب ولی کا دیوان دہلی پہنچا تو یہاں کی شاعری اس سے کافی متاثر ہوئی۔ لیکن یہ خیال درست نہیں کیونکہ ولی کے دیوان کو یہاں جس نگاہ سے دیکھا گیا وہ بقول قائم صرف "ایک چیز پھر سی بزبانِ دکنی تھی" اور ایسی پھر چیز سے متاثر ہونے کی کوئی وجہ نہ تھی۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح و درست ہو گا کہ خود ولی کی شاعری دہلی کی شاعرانہ فضا سے متاثر ہوئی اور اس کا بھرپن یہیں آکر دور ہوا۔

ولی کی شاعری کا انداز اس وقت بالکل وہی تھا جو دوسرے دکنی شعراء کا، اس کے بعد ولی دو مرتبہ دہلی گئے، پہلی بار عہد اورنگ زیب یعنی ۱۱۱۲ھ میں اور اسی وقت شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے ان کا کلام سن کر کہا تھا کہ "مضامین فارسی کیوں نہیں ریختہ میں استعمال کرتے" تو اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ولی نے فارسی آمیز ریختہ میں شعر کہنا شروع کیا۔

اس وقت دہلی میں زیادہ تر فارسی شاعری کا رواج تھا لیکن بعض فارسی شعراء نے ریختہ میں بھی کہنا شروع کر دیا تھا اور عہد اورنگ زیب ہی میں بعض ایسے محاورات اردو میں ایجاد ہو گئے تھے جو آج بھی مستعمل ہیں۔ مثلاً دل کے پھپھولے پھوڑنا۔ دن گننا یا تیجے کی رسم کو پھول کہنا ـــــ شاہ مبارک آبرو، سراج الدین علی خاں آرزو، مرزا مظہر جانجاناں، شرف الدین مضمون، یک رنگ اور شاہ حاتم کا کلام دیکھنے سے ان کی تصدیق ہو سکتی ہے!

ولی کے دوسرے دور کا کلام شعراءِ دہلی سے کس قدر متاثر ہوا اس کا اندازہ فارسی کی ان ترکیبوں سے ہو سکتا ہے جو ولی کے اس دور کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً طرۂ طرار۔ مئے جاں بخش۔ نقدِ ہوش۔ لبِ تصویر وغیرہ

الغرض جب وہ دہلی سے دکن واپس آئے تو ان کی شاعری کی زبان یہ ہو گئی تھی:-

سحر ہے سرد گل جبیں کی ادا

ولی نے دہلی کا دوسرا سفر ۱۷۲۲ء میں بعہد محمد شاہ کیا اور اپنا دیوان ریختہ بھی ساتھ لے گئے۔ جسے ان کے کلام کا تیسرا دور کہنا چاہیے اور اس میں شک نہیں کہ ولی کی شہرت کا باعث یہی دور تھا۔ اب نہ دکنی زبان کا بھرپن اس میں موجود تھا اور نہ فارسی تراکیب کا ثقل بلکہ وہ ایک شائستہ، شستہ، منجھی ہوئی چیز تھی۔

ولی کے پہلے دور کی شاعری کا انداز یہ تھا:-

ترے بن مجھ کو اے ساجن یو گھر اور بار کیا کرنا
اگر تو نا اچھے مجھ کن تو یہ سنسار کیا کرنا

دوسرے دور میں جب انھوں نے سعد اللہ خاں گلشن کی ہدایت پر عمل کر کے فارسی تراکیب کا استعمال شروع کیا تو ان کا دکنی رنگ بالکل بدل گیا تھا، مثلاً:-

سحر ہے سرد گل جبیں کی ادا

یا:-

دیکھنا تجھ قد کا اے نازک بدن باعث خمیازۂ آغوش ہے

اور تیسرے دور میں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دکن سے کبھی ان کا کوئی تعلق ہی نہ تھا، زبان و اسلوب ادا دونوں میں دہلوی رنگ پوری طرح جھلک رہا تھا، مثلاً:-

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگہ جس قدِ نازک پہ گرانی

زندگی جام عیش ہے لیکن فائدہ کیا اگر مدام نہیں

ولی کے ہمعصر دکنی شعراء کی فہرست کافی طویل ہے۔ لیکن وہ شعراء جنھوں نے دکنی زبان ترک کرکے باتباع ولی ریختہ میں شاعری کی، سراج، داؤد، عزلت، عاجز خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ دکنی زبان ترک کرکے دہلوی انداز شاعری اختیار کرنے میں وہ کس حد تک کامیاب ہوئے اس کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے ہو سکتا ہے:-

سراج :- شکر صد شکر دنوں تیرا کرم ہونے لگا	شیوۂ جور و ستم فی الجملہ کم ہونے لگا
" چلی سمت غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا	مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی
داؤد :- مرا احوال چشم یار سے پوچھ	حقیقت درد کی بیمار سے پوچھ
عزلت :- بجز مخالفتِ تنہائی آسرا نہ رہا	سوائے بیکسی اب اور آشنا نہ رہا
عاجز :- دیکھ دامنگیر محشر میں ترے ہوویں گے ہم	خون ہمارا اپنے دامن سے نہ لے قاتل چھڑا

خود دہلی میں اس وقت جن شعراء نے ریختہ کی شاعری شروع کر دی تھی ان میں سراج الدین علی خاں آرزو، شرف الدین مضمون، قزلباش خاں امید، مرتضیٰ علی فراق، میر شمس الدین فقیر، شاکر ناجی، مصطفیٰ خاں یکرنگ، شاہ مبارک آبرو، میرزا مظہر، اشرف علی خاں فغاں، شاہ حاتم اور قائم خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

خان آرزو فارسی کے شاعر تھے اور ان کی غزل گوئی زیادہ تر رعایت لفظی اور تصنع کی شاعری تھی اسی لئے اردو میں بھی انھوں نے اسی چیز کو سامنے رکھا اور جذباتی کیفیت پیدا نہ کر سکے۔ مثلاً:-

میخانے آج جا کر شیشے تمام توڑے   زاہد نے آج جا کر دل کے پھپھولے پھوڑے

قزلباش امید بھی فارسی کے شاعر تھے اور ابتداءً جب انھوں نے اردو میں کہنا شروع کیا تو وہ نہ فارسی تھا نہ ریختہ، لیکن بعد کو جب دکنی شعراء نے اپنا دکنی رنگ ترک کیا تو یہ بھی صاف ریختہ کی طرف آ گئے، لیکن جذباتی رنگ ان کے یہاں بھی نہ تھا۔

یہی رنگ ان کے شاگرد شرف الدین مضمون کا تھا، فراق اور فقیر کی شاعری بھی تقریباً اسی قسم کی تھی۔ شاہ مبارک آبرو بھی خان آرزو کے شاگرد تھے اور کبھی کبھی ریختہ کہتے تھے، لیکن اپنے استاد کے رنگ میں۔

اس عہد کے دوسرے باوزن شعراء جن کے کلام میں تغزل کا صحیح رنگ پایا جاتا ہے اور جنھوں نے ہندی کے نامانوس و ثقیل الفاظ ترک کرکے فارسی ترکیبیں اور دہلی کے محاورات استعمال کئے، شاہ حاتم، میرزا مظہر اور فغاں تھے۔

اس دور کے مصلحین اردو میں سب سے زیادہ نمایاں خدمات حاتم کی ہیں، اول اول یہ دکنی زبان ہی میں شعر کہتے تھے لیکن بعد کو انھوں نے زبان کی اتنی اصلاح کی کہ ان کے بعض اشعار، زبان، اسلوب ادا اور تیور کے لحاظ سے بالکل عہد حاضر کی چیز معلوم ہوتے ہیں:

تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو	اٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو
مفلسی باوجود دماغ اے حاتم	کیا قیامت ہے جو دولت ہو

زبان کی صفائی اور جذبات نگاری دونوں حیثیتوں سے مرزا مظہر اور فغاں کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ مرزا مظہر فارسی کے شاعر تھے لیکن خان آرزو کی طرح محض پر تکلف زبان یا فن کے شاعر نہ تھے، بلکہ صاحب دل صوفی ہونے کی وجہ سے ان کے کلام میں بڑا سوز و گداز پایا جاتا تھا۔ سب سے پہلے یہی شاعر ہیں جنھوں نے ایہام گوئی ترک کرکے اردو میں ریختہ کو رواج دیا۔ ان کے رنگ تغزل کی پاکیزگی ملاحظہ ہو:

گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا	لیکن اس جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا
اتنی فرصت دے کہ رخصت ہو لیں اے صیاد ہم	مدتوں اس باغ کے سایہ میں تھے آزاد ہم

الٰہی مت کسو کے پیش، رنج انتظار آوے
ہمارا دیکھئے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

میرزا مظہر کے ہاں کسو، ابھو، ہمن، مواد وغیرہ ایسے الفاظ نظر آتے ہیں جو بعد کو متروک قرار پائے، لیکن فغاں کا کلام اس حیثیت سے بہت زیادہ صاف ہے، یہ احمد شاہ بادشاہ کے کوکا تھے۔ اس لئے ان کی زبان بہت شستہ تھی اور تنوع جذبات کی تمام دلکش صورتیں جو فارسی میں رائج تھیں۔ انھوں نے اردو میں بھی منتقل کیں:۔

خانہ خراب عشق نے دنیا سے کھو دیا
کیا پوچھتے ہو حال ہمارا سنا نہیں؟

کیا تو شبِ فراق میں جیتا رہا فغاں
یاں تک گماں نہ تھا تمہارے صبر و قرار کا

دلبستگی قفس سے یہاں تک مجھے ہوئی
گویا مرا چمن میں کبھی آشیاں نہ تھا

ولی دکنی کے ابتدائی کلام کو سامنے رکھئے اور اسی کے ساتھ مرزا مظہر و فغاں کے کلام کو، تو آپ کو دونوں زمانوں کی زبان و انداز غزل گوئی میں نمایاں فرق نظر آئے گا۔ اس کا سبب غالباً یہ تھا کہ دہلی میں، اکبر و جہانگیر ہی کے وقت سے ریختہ کی بنیاد پڑ چکی تھی اور رفتہ رفتہ محمد شاہ کے زمانے سے لے کر شاہ عالم کے عہد تک اس نے اتنی ترقی کر لی کہ شاہ حاتم، میرزا مظہر، فغاں، سودا، میر، درد اور سوز ایسے شعرا پیدا ہو گئے لیکن ترقی و اصلاح زبان کا سلسلہ اسی جگہ ختم نہیں ہو گیا۔ بلکہ برابر جاری رہا اور زمانے نے میر، سوز، اور درد ایسے شعرا پیش کر کے نہ صرف اردو غزل گوئی بلکہ اردو زبان میں بھی کافی وسعت پیدا کی۔ اس باب میں سودا کی خدمات بہت نمایاں نظر آتی ہیں۔ ان کی شاعری صرف غزل ہی تک محدود نہ رہی۔ بلکہ قصیدہ، قطعہ، رباعی، مثنوی، ترجیع بند، مستزاد، مخمس وغیرہ خدا جانے کیا کیا لکھا اور جو لکھا خوب لکھا۔

یہ حاتم کے شاگرد تھے اور فن شعر و انشا کے اتنے زبردست ماہر تھے کہ اگر انھیں اردو کا امیر خسرو کہا جائے تو غلط نہ ہو گا۔ ہر چند خالص تغزل میں وہ میر، سوز اور درد کے مرتبہ کو نہیں پہنچے لیکن ایک ہمہ گیر شاعر ہونے کی حیثیت سے ان کا مرتبہ اپنے دوسرے ہمعصر شعراء سے بہت زیادہ بلند تھا۔

گو زبان کے لحاظ سے سودا، میر، درد اور سوز میں زیادہ فرق نہیں ہے اور نامانوس الفاظ سے ان کی زبان بالکل صاف نہیں ہوئی تھی لیکن غزل گوئی کے لحاظ سے ان سب میں فرق تھا، سودا چونکہ فطرتاً معنی آفرینی، ندرتِ بیان، نزاکتِ تخیل اور جوش و خروش کی طرف مائل تھے۔ اس لئے ان کے یہاں بلند آہنگی تمام اصنافِ سخن میں نمایاں ہے اور جذبات نگاری کی کوئی گہری کیفیت ان کے کلام میں نہیں پائی جاتی، لیکن سادگیِ بیان سے اکثر جگہ انھوں نے اس کی تلافی کر دی ہے مثلاً:۔

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس حال میں دیکھا

نسیم بھی ترے کوچہ میں اور صبا بھی ہے
ہماری خاک سے کچھ دیکھیو رہا بھی ہے

سودا خدا کے واسطے کر قصہ مختصر
اپنی تو نیند اڑ گئی تیرے فسانے میں

سودا کے ہمعصر شعراء میں میر، درد، سوز، قائم اور ضیاء کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ درد کی شاعری میں میر سے زیادہ گہرائی پائی جاتی ہے لیکن فطری اظہار محبت سوز کے یہاں زیادہ نمایاں ہے۔ ان دونوں کا کلام ایہام کی شاعری سے پاک ہے اور کیفیات عشقیہ خواہ وہ مجاز سے متعلق ہوں یا حقیقت سے ان کے یہاں بڑی سچائی لئے ہوئے نظر آتی ہیں لیکن تغزل کا جو معیار میر نے قائم کیا وہ انھیں کے لئے مخصوص تھا۔ میر کے یہاں رطب و یابس بھی کچھ پایا جاتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر انھوں نے سوز و گداز، عجز و فتادگی، والہانہ پن، وارفتگی معاملہ بندی، تجزیۂ کیفیات، سلاست و روانی، آمد و بے ساختہ پن کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان کا جواب ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ ضیاء الدین ضیاء دہلی کی تباہی کے بعد فیض آباد چلے گئے اس کے بعد پھر لکھنؤ آئے اور آخر میں عظیم آباد واپس گئے۔ ان کا تغزل بھی میر سے ملتا جلتا ہے

لیکن سوز و گداز وہ نہیں۔ بعض اشعار ان کے بہت صاف ہیں۔ مثلاً :-

کل کی رسوائی تجھے کیا کم نہ تھی اے ننگ خلق　　اس کے کوچہ میں ضیاؔ تو آج پھر جانے لگا

الغرض زبان و بیان کے لحاظ سے غزل گوئی نے اس زمانہ میں بڑی نمایاں ترقی کی اور نہ صرف سوداؔ و میرؔ بلکہ اس عہد کے جس شاعر کا کلام اٹھا کر آپ دیکھیں گے تو زبان کی صفائی اور جذبات کی صداقت آپ کو ہر جگہ نظر آئے گی۔

سوداؔ کے شاگردوں میں قائمؔ نے (یہ پہلے دردؔ کے شاگرد ہوئے تھے) غزل گوئی میں زبان کی سلاست و روانی کے لحاظ سے بڑی نمود حاصل کی۔ مثلاً :-

ظالم تو میری سادہ دلی پر تو رحم کر　　روٹھا تھا آپ تجھ سے میں اور آپ من گیا
بتوں کی دید کو جاتا ہوں دیر میں قائمؔ　　مرا کچھ اور ارادہ نہیں خدا نہ کرے

کہا جاتا ہے کہ عبد الحئی تاباںؔ بھی سوداؔ کے شاگرد تھے اور بڑے خوشگو شاعر تھے۔ میرزا مظہرؔ کے شاگردوں میں انعام اللہ خاں یقینؔ، خواجہ احسن اللہ بیانؔ اور میر محمد باقر حزیںؔ بڑے کامیاب غزل گو تھے۔ دردؔ کے شاگردوں میں میر محمد اثرؔ (دردؔ کے چھوٹے بھائی)، ہدایت اللہ خاں ہدایتؔ، حکیم ثناء اللہ فراقؔ اچھا کہنے والے تھے۔

میرزا مظہرؔ کے صرف ایک شاگرد خواجہ احسن اللہ بیانؔ نے کچھ شہرت حاصل کی اور میرؔ کو کوئی ایک شاگرد بھی نہیں ملا جسے میرؔ کا شاگرد کہا جا سکے۔

انہیں شعراء کے ہمعصر ضاحکؔ کے بیٹے حسنؔ بھی تھے جن کی مثنوی سحر البیان اردو زبان کی بہترین مثنوی مانی جاتی ہے۔ ان کا ذوق تغزل بھی بہت پاکیزہ تھا۔ حسنؔ کا کلام جذبات کی صداقت، بیان کی سلاست اور زبان کی صفائی کا بہترین نمونہ ہے :-

پھر چھیڑا حسنؔ نے اپنا قصہ　　بس آج کی شب بھی سو چکے ہم
اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا　　جیسے کوئی بھولا ہوا پھرتا ہے کچھ اپنا

حسنؔ پیدا تو ہوئے دہلی میں لیکن بہت کمسنی میں فیض آباد چلے گئے تھے اور پھر لکھنؤ آ گئے۔ اس عہد کے خوشگو شعراء میں شیر علی افسوسؔ تھے۔ یہ سوداؔ اور میر حیدر علی حیرانؔ کے شاگرد تھے۔ ان کا نشو و نما اودھ میں ہوا لیکن پھر ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت اختیار کر لی اور کلکتہ چلے گئے اور تراجم کا کام کرنے لگے۔ مرزا علی لطفؔ بھی اس وقت کلکتہ میں تھے۔ لیکن شاعری میں افسوسؔ کا مرتبہ لطفؔ سے زیادہ بلند تھا۔ لطفؔ کے کلام میں آورد و تصنع زیادہ تھا اور وہ سوداؔ کا تتبع کرتے تھے۔ افسوسؔ کے یہاں میرؔ کا سوز و گداز پایا جاتا تھا اور وہ معاملات عشق و محبت کو بڑی سادگی سے پیش کرتے تھے۔

اس وقت ولیؔ کی شاعری کا رنگ ولیؔ سے لے کر میرؔ تک تقریباً ایک ہی آہنگ رکھتا تھا۔ سوداؔ نے البتہ اس میں تنوع سا پیدا کیا اور غزل کی تکنیک میں بھی کچھ تبدیلیاں کیں، لیکن اس عہد کے شاعروں میں سب سے جدا ایک مخصوص طرز کا شاعر نظیرؔ اکبرآبادی تھا جو اپنی لوازم شاعری کے لحاظ سے ایک مستقل ادارہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ میرؔ کا ہمعصر تھا، لیکن میرؔ کی طرح وہ کسی مخصوص انجمن یا دبستان خیال کا پابند نہ تھا اور اس لحاظ سے کہ شاعری میں سب سے پہلے نظیرؔ ہی نے طبقہ عوام کو شاعری میں جگہ دے کر واقعیت و جمہوریت کا رنگ پیدا کیا اور غم دوراں کا مرتبہ غم محبت سے بلند کر دیا۔ اس کا کوئی دوسرا ہمسر نظر نہیں آتا۔ اس دور کے تمام شعراء درباری شاعر تھے لیکن نظیرؔ نے اپنی ذہنی آزادی کو کبھی کسی قیمت پر ہاتھ سے جانے نہیں دیا اور سوسائٹی میں نشیب و فراز کی جو سطح اس وقت قائم ہو گئی تھی اس کی پروا اس نے کبھی نہیں کی، وہ عوام کا شاعر تھا اور عوام کی زندگی کے جزئیات کا مطالعہ اس کا خاص فن تھا، اس لئے طبقہ خواص

کے شعراء نے انھیں اپنی صف میں جگہ نہیں دی۔ یہاں تک کہ شیفتہ ایسے صاف گو اور منصف مزاج تذکرہ نگار نے بھی اس کو قابلِ التفات نہ سمجھا، حالانکہ کوئی صنفِ سخن ایسی نہ تھی جس میں نظیر نے اپنے کمال کی نمائش نہیں کی۔ دنیا کا جتنا وسیع مطالعہ نظیر نے کیا کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہوا، چنانچہ اپنے اس ذوق کا اظہار وہ ایک جگہ اس طرح کرتا ہے:۔

دیکھ لے اس چمنِ دہر کو دل بھر کے نظیر
پھر ترا کاہے کو اس باغ میں آنا ہوگا

اور یہی ذوقِ مطالعہ ان کی غزل گوئی کی بھی جان ہے:۔

کچھ بن نہیں آتا کہ کیجئے کس طرح سے ملئے اے ہمدم
وہ دیکھو ہمیں رک جاتا ہے اور ہم کو چین اک آن نہیں

یوں کارواں شباب کا گزرا کہ گوشِ زد
آواز پا ہوئی نہ صدائے درا ہوئی

الغرض میر کے عہد تک سودا اور نظیر کو چھوڑ کر دلی برباد ہونے سے پہلے غزل گوئی کا روایتی رنگ ایک ہی سا رہا۔ لیکن اس لحاظ سے کہ اس میں جذبات کا داخلی رنگ غالب تھا۔ غزل گوئی کا یہ کلاسکی دور ہمیشہ عزت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

اس کے بعد جب دلی کی بربادی کے بعد، دربار اودھ مرکزِ شعر و سخن قرار پایا تو یہاں کی رنگینیوں نے غزل گوئی کے جدید رجحان کو بھی متاثر کیا۔ اس وقت تک دہلی کی شاعری نے محبوب کی انسانی حیثیت کو متعین نہ کیا تھا، لیکن چونکہ لکھنوی معاشرت میں شاہدانِ بازاری سے ربط و تعلق رکھنا عام بات تھی۔ اس لئے دہلوی شاعری کا غمِ محبت اب نشاط رندی میں تبدیل ہوگیا اور غزل میں جنسی جذبات کا اظہار بہت نمایاں ہوگیا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے جعفر علی حسرت (امر پ سنگھ دیوان کے شاگرد) کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ حسرت کی شاعری بازاری جذبات کی شاعری ہے۔ لیکن میر نے لکھنؤ پہنچ کر جو رنگِ تغزل پیدا کر دیا تھا وہ ان کے بعد بھی چوتھائی صدی تک یہاں قائم رہا۔ حتیٰ کہ حسرت کی کھل کھیلنے والی شاعری میں بھی ہم کو خالص جذباتی رنگ کے اشعار بڑے پاکیزہ مل جاتے ہیں۔ مثلاً:۔

خدا حافظ ہے کیوں محفل میں اس کا نام آیا تھا
تڑپنے سے ابھی دل کو مرے آرام آیا تھا

بہار میں ہم کو کچھ ایسا یاد ہے آتا کہ گلشن میں
گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

طبقۂ متوسطین کے دوسرے دور میں مصحفی، انشاء اور جرأت نے جتنی شہرت پائی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہوسکی۔

مصحفی کا اصل وطن امروہہ تھا لیکن کمسنی ہی میں دلی آگئے تھے اور یہیں ان کا نشو و نما ہوا۔ دلی اجڑنے کے بعد یہ ٹکیہر (ٹانڈہ) پہنچے لیکن پھر دلی واپس آئے اور یہاں سے لکھنؤ آ کر مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار سے متوسل ہوگئے۔ لیکن افسوس ہے کہ ان کی کما حقہ قدر نہ ہوئی اور انشاء کے جھگڑوں نے انھیں پریشان کر دیا۔

مصحفی اپنی ہمہ گیر طبیعت کے لحاظ سے دوسرے سودا تھے، لیکن تغزل میں وہ سودا سے بلند مرتبہ رکھتے تھے۔ مشکل زمینوں میں بغیر کسی تکلیف کے بہترین اشعار نکالنا ان کی خصوصیت خاصہ تھی۔

لکھنوی شاعری ہمیشہ ان کی ممنونِ کرم رہے گی کیونکہ یہاں بہت سے نامور شاعر ان کے یا ان کے شاگردوں کے شاگرد تھے۔ ناسخ ان سے مستفید ہوئے، آتش نے ان سے فائدہ اٹھایا۔ متاخرین میں امیر ان کے شاگرد تھے اور انیس و دبیر بھی انھیں کے ارادتمند تھے۔

ان کے حریف انشاء اس میں شک نہیں بہت فاضل و ذہین شخص تھے لیکن افسوس ہے کہ ساری عمر مسخرہ پن میں گزر گئی اور کوئی پائدار قابلِ ذکر کارنامہ اپنے بعد نہ چھوڑا۔

مرزا جعفر علی حسرت کے شاگردوں میں جرأت (شیخ قلندر بخش) نے بڑی نمود حاصل کی۔ ان کا اصل وطن دہلی تھا، لیکن نشو و نما

فیض آباد میں ہوئی۔ عنفوانِ شباب میں جب بینائی جاتی رہی اور موسیقی کا شوق پیدا ہوا۔ بڑے بیباک بذلہ سنج شاعر تھے اور مرزا سلیمان شکوہ کے دربار سے متعلق تھے۔ انشاؔ سے ان کی چوٹیں چلتی رہتی تھیں۔ ان کا رنگِ تغزل انشاؔ سے بدرجہا زیادہ بہتر تھا اور سادگی بیان میں یہ میرؔ کے متبع تھے۔ ان کے کلام میں شوخی و بیباکی بلکہ عریانی زیادہ پائی جاتی ہے لیکن ان کے کلام میں صحیح عاشقانہ رنگ کے اشعار بھی بڑے بڑے پاکیزہ نظر آتے ہیں۔ مثلاً :-

ضبطِ گریہ تو ہے پر دل پہ جو اک چوٹ سی ہے ۔ قطرے آنسو کے ٹپک پڑتے ہیں دوچار ہنوز
ٹھانی تھی جی میں کہ دشواریٔ ہجر اس سے کہیں گے ۔ پر جب ملے کچھ رنج و محن یاد نہ آیا

سعادت یار خاں رنگینؔ بھی اسی دور کے شاعر تھے جن کو ریختی کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ شاہ حاتمؔ کے شاگرد تھے اور بڑے ذہین و بذلہ سنج۔ باوجود فحاشی و ہزل گوئی کے ان کے یہاں جذباتی رنگ بھی کافی نمایاں ہے :-

جو نالہ رات کو لب سے نہ چھٹ گیا ہوتا ۔ تو ساتھ آہ کے سینہ بھی پھٹ گیا ہوتا
جو تیرے پاس سے آتا ہے میں پوچھوں ہوں بتا ۔ کیوں جی، کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں ہوتا ہے

مصحفیؔ کے شاگردوں میں مرزا محمد تقی خاں ہوسؔ بڑے پاکیزہ ذوق کے شاعر تھے۔ ان کا وطن فیض آباد تھا لیکن نشو و نما لکھنؤ میں ہوئی۔ یہ میرؔ سے بہت متاثر تھے اور اسی رنگ کے شعر کہتے تھے :-

عاشق تو تھا ہوسؔ کبھو دیوانہ کب ہوا ۔ تو اٹھ گیا حجاب بڑا ہی غضب ہوا
گزشتگانِ زمانہ کا تم نہ وصف کرو ۔ یہی غم و الم اس رہ گزار میں بھی تھا
جس سے کل خون میں ڈوبا تھا شبِ مرغِ اسیر ۔ تو نے پھر آج وہی زمزمہ بنیاد کیا

شہیدیؔ بھی مصحفیؔ کے شاگرد تھے اور اچھی غزلیں کہتے تھے۔ نعت گوئی میں انھوں نے خاص شہرت حاصل کی لیکن ان کا عام عاشقانہ رنگ کا کلام بھی معاملاتِ حسن و عشق کے لحاظ سے خاص درجہ رکھتا ہے :-

اندوہِ دائمی میں کٹے کس خوشی سے غم ۔ اندیشہ نہ ہو اگر طربِ گاہ گاہ کا
کر یک نیم نگہ پہ مرے دل کا سودا ۔ نہ خرید ابھی یہ اور بھی ارزاں ہوگا
دل کے جلنے کا شہیدیؔ واقعہ ایسا نہیں ۔ کچھ نہ رو دے آہ گر ہم عمر بھر رویا کیے

مصحفیؔ کے ایک شاگرد مظفر علی خاں اسیرؔ بڑے پرگو شاعر تھے، لیکن ان پر رنگِ ناسخؔ غالب تھا اور مصحفیؔ کی کوئی ایک خصوصیت بھی ان میں نہ پائی جاتی تھی۔ اسیرؔ کے شاگردوں میں امیرؔ مینائی اور [illegible] نے بڑا نام پیدا کیا۔ لیکن مصحفیؔ کا رنگ ان میں بھی نہیں تھا۔ یہ زمانہ ناسخی رنگ کی ترقی کا تھا اور اسی سے یہ بھی متاثر تھے۔

متاخرین کے دورِ اول میں شاہ نصیرؔ، ناسخؔ، آتشؔ، ذوقؔ، مومنؔ و غالبؔ اپنی اپنی جگہ مستقل اور ممتاز حیثیت رکھتے تھے گو ان میں سے ہر ایک کا رنگِ سخن دوسرے سے مختلف تھا۔

شاہ نصیرؔ دلی کے رہنے والے تھے اور شاہ محمدی مائلؔ کے شاگرد تھے۔ یہ دو مرتبہ لکھنؤ آئے، پہلی بار جب یہاں مصحفیؔ و انشاؔ کا طوطی بول رہا تھا اور دوسری مرتبہ جب ناسخؔ و آتشؔ کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ مجبوراً حیدرآباد (دکن) چلے گئے اور وہیں انتقال کیا۔ محاورات، تشبیہات و استعارات کا استعمال اور نئی نئی مشکل زمینیں نکالنا ان کا خاص ذوق تھا اس لئے ان کے کلام میں آورد و تصنع، رعایتِ الفاظ اور ایہام وغیرہ بہت زیادہ پایا جاتا تھا۔ ان کے یہ دو شعر بہت مشہور ہیں :-

خیالِ زلفِ بتاں میں نصیرؔ پیٹا کر
گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

دیکھ لیتی جو اٹھا کر تو ترے ٹوٹتے ہاتھ
لیلیٰ اتنا تو نہ تھا پردۂ محمل بھاری

اس عہد کے شعرائے لکھنؤ میں ناسخؔ اور آتشؔ نے بڑی شہرت حاصل کی۔ ناسخؔ نے زبان کی صفائی و صحت کی طرف خاص توجہ سے کام لیا اور بہت سے نامانوس الفاظ کا استعمال ترک کر کے انھوں نے زبان کو بہت دلکش بنا دیا، لیکن ان کی غزل گوئی یکسر آورد و تصنع تھی اور رعایتِ لفظی، شوکتِ الفاظ، مبالغہ اور بیجا بلند پردازی ان کا خاص فن تھا۔ ان کی غزل گوئی بالکل میکانکی قسم کی تھی جو صحیح جذباتِ محبت سے کوئی تعلق نہ رکھتی تھی۔ ناسخؔ کے استاد ہونے میں کوئی شک نہیں لیکن ان کی استادی صرف فن و زبان تک محدود تھی، کبھی کبھی خدا معلوم کس عالم میں وہ اپنے رنگ سے ہٹ کر جذباتی شعر بھی کہہ جاتے تھے مثلاً:۔

مانعِ صحرا نوردی پاؤں کی ایذا نہیں
دل دکھا دیتا ہے لیکن ٹوٹ جانا خار کا

ہم ضعیفوں کو کہاں آمد و شد کی طاقت
آنکھ کی بند ہوئی کوچۂ جاناں پیدا

گیا وہ چھوڑ کر رستے میں مجھ کو
اب اس کا نقشِ پا ہے اور میں ہوں

ناسخؔ کے شاگردوں میں خواجہ وزیرؔ، محمد رضا برقؔ اور میر اوسط علی رشکؔ نے خاص شہرت حاصل کی، لیکن ان کی شاعری بھی اپنے استاد کی طرح بالکل آورد و تکلف کی شاعری تھی اور جذبات سے یکسر معرا۔ ان کے شاگردوں میں بحرؔ کا رنگ البتہ کسی حد تک دلکش تھا۔ سلسلۂ ناسخؔ میں ضامن علی جلالؔ بڑے پایہ کے شاعر تھے، یہ اول اول امیر علی خاں ہلالؔ کے شاگرد ہوئے اور پھر رشکؔ و برقؔ سے استفادہ کیا۔ اس دور کے لکھنوی شعراء میں جلالؔ سے بہتر غزل گو شاعر کوئی اور نہ تھا۔ فن کے بھی بڑے ماہر تھے اور زبان و لغت کے بھی۔ سلاستِ زبان، ندرتِ بیان، شیرینی و حلاوت اور جذباتیت کا اتنا دلکش امتزاج، ان کے یہاں پایا جاتا ہے کہ اگر ہم ان کی شاعری کو دورِ ناسخؔ کے گناہوں کا کفارہ کہیں تو نادرست نہ ہو گا:۔

تغافل کے گلے سن کر جھکا لیں تم نے کیوں آنکھیں
مرے شرمندہ کرنے کو ذرا بیباک ہونا تھا

اگرچہ ایک بھی تسکین کا جواب نہ تھا
مگر کچھ آتے ہی قاصد کے اضطراب نہ تھا

گلہ ہے مجھ سے کہ تم ضبطِ گریہ نہ کر سکے
ہنسی جب آ گئی ان کو کب اختیار رہا

نہ خوف آہ بتوں کو نہ ڈر ہے نالوں کا
بڑا کلیجہ ہے ان دل دکھانے والوں کا

دعویٰ کرتے تو ہو وفا کا جلالؔ
دیکھو وہ شوخ بے وفا نہ سنے

یہ امیرؔ و داغؔ کے ہمعصر تھے اور میری رائے میں ان دونوں سے بہتر کہتے تھے، جلال کے شاگردوں میں آرزو لکھنوی صحیح معنی میں اپنے استاد کے جانشین تھے گو بعد کو فلمی شاعری کے سلسلے میں انھیں اپنے استاد کا رنگ ترک کر دینا پڑا۔

خواجہ حیدر علی آتشؔ بھی ناسخؔ کے ہمعصر تھے لیکن ہم ذوق نہیں، ان کے کلام میں زبان کی صحت و صفائی کے ساتھ ساتھ دل و دماغ کو چونکا دینے والی باتیں بھی ملتی ہیں۔ سوز و گداز کے لحاظ سے بھی ان کا رنگ تغزل ناسخؔ سے بدرجہا بہتر ہے۔ مثلاً:

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

آئے بھی لوگ، بیٹھے بھی، اٹھ بھی کھڑے ہوئے
میں جا ہی ڈھونڈھتا تری محفل میں رہ گیا

نہ پوچھ حال مرا، چوبِ خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ جسے قافلہ روانہ ہوا

آتشؔ کے شاگردوں میں آغا جو شرفؔ سب سے بہتر تھے، انھوں نے فارسی کے بہت سے الفاظ جو رندی و ہوسناکی کے اظہار کے لیے

مستثنیٰ تھے، ترک کر دئے۔ ان کے یہاں تغزل بھی فی الجملہ پایا جاتا تھا۔

نکل کے جاؤں کدھر تیری انجمن کے سوا ۔۔۔ چمن کی بو ہوں بسوں پھر کہاں چمن کے سوا

وہ دل بھی انھیں صیاد نے بھنے نہ دیا ۔۔۔ رہ گئے مرغ قفس کھول کے منقاروں کو

میر دوست علی خلیل بھی آتش کے شاگرد تھے لیکن ان کو رعایت لفظی کی طرف زیادہ توجہ تھی۔ ایک اور شاگرد میر وزیر علی صبا تھے ان کا کلام بہت صاف ہوتا تھا۔ ان کے یہ دو شعر بہت مشہور ہوئے۔

دل میں درد اٹھا آنکھوں میں آنسو بھر آئے ۔۔۔ بیٹھے بیٹھے ہمیں کیا جانئے کیا یاد آیا

کوچۂ عشق کی راہیں کوئی ہم سے پوچھے ۔۔۔ خضر کیا جانے غریب اگلے زمانے والے

آتش کے شاگردوں میں نواب سید محمد خاں رند نے کافی شہرت حاصل کی۔ ان کا کلام بہت سادہ ہوتا تھا اور فی الجملہ جذبات بھی رکھتا تھا۔ ان کی غزل کہاں صیاد، زباں صیاد بہت مقبول ہوئی۔

ہر چند دلی کی تباہی کے بعد بہت سے باکمال شعراء لکھنؤ آ گئے تھے اور لکھنؤ شعر و سخن کا مرکز ہو گیا تھا، لیکن پھر بھی بہادر شاہ ظفر کے آخر عہد میں بعض شعراء دلی میں ایسے پیدا ہوئے جن کا جواب لکھنؤ پیدا نہ کر سکا اور جنھوں نے اردو شاعری میں اپنی نغز گفتاری سے چار چاند لگا دئے۔ یہ ذوق، غالب و مومن تھے۔ ان تینوں کا زمانۂ ولادت قریب قریب ہے۔ ذوق ۱۲۰۴ھ میں پیدا ہوئے۔ آٹھ سال بعد غالب، اور غالب کے تین سال بعد مومن

ذوق فنی حیثیت سے اپنا مثل نہ رکھتے تھے۔ پُرگو بھی تھے اور زود گو بھی۔ قصیدہ گوئی میں بڑا کمال حاصل تھا اور اس صنف میں سودا کے بعد ذوق ہی کا نام سامنے آتا ہے۔ لیکن تغزل میں وہ مومن و غالب سے فروتر تھے۔ پھر بھی صحیح رنگ تغزل ان کے یہاں کافی پایا جاتا ہے اور ان کے متعدد اشعار لوگوں کی زبان پر ہیں۔

دیکھا دم نزع ولا آرام کو ۔۔۔ عید ہوئی ذوق وے شام کو

رخصت اے زنداں جنوں زنجیر در کھڑکائے ہے ۔۔۔ مژدہ خار دشت، پھر تلوا مرا کھجلائے ہے

مومن کی شاعری بالکل جنسیاتی شاعری ہے اور تصوف و فلسفہ سے کوئی لگاؤ نہیں لیکن ان کے انداز بیان کا تیکھا پن۔ معاملات حسن و عشق کی صحیح ترجمانی، لطیف طنزیہ انداز، ان تمام خصوصیات کی بنا پر وہ اپنے تمام ہمعصر شعراء سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ غالب بڑے متنوع ذوق کا شاعر تھا اور اپنی ذہنی اُپج کے لحاظ سے اپنا مثل نہ رکھتا تھا، اس کی شاعری ایک ایسا گلدستہ ہے جس میں ہر قسم کا پھول نظر آتا ہے اور ہر پھول اپنی جگہ گل سر سبد معلوم ہوتا ہے یہ وہ عہد تھا ...... جب غزل گوئی کے نقوش میں نئے نئے رنگ بھرے جا رہے تھے اور غالب اس زمانے کا سب سے بڑا نقاش تھا جس نے غزل کے روایتی خط و خال سے ہٹ کر، بالکل نئے طریقہ سے مشاطہ گری کی۔ اور یہ کہنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ جس حد تک شاعری کا تعلق ہے (محض غزل گوئی کا نہیں) غالب بڑا انقلابی شاعر تھا اور اس نے اسلوب شاعری بدلنے کے لئے اظہار بیان کے ایسے نئے نئے زاویے پیدا کئے جن کی تازگی آج بھی بدستور قائم ہے۔

ذوق، مومن و غالب کے علاوہ اس عہد میں اور بھی اچھے اچھے شاعر پائے جاتے تھے۔ مثلاً میر نظام الدین ممنون جن کے کلام میں شیرینی و حلاوت، صفائی و روانی، چست بندش اور صحیح غزلیہ جذبات کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔

کون آئے ہے کہ سینہ میں بیدار ہو گئیں ۔۔۔ صد آرزوئے خفتہ صدائے قدم کے ساتھ

نقاہت قامت یار و قیامت میں اگر ممنون ۔۔۔ وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

ممنون کے شاگرد مفتی صدرالدین آزردہ بھی بڑے پایہ کے شاعر تھے۔ یہ بڑے فاضل شخص تھے اور کلام کی پختگی و ہمواری کے لحاظ سے استادانہ حیثیت رکھتے تھے:-

ہے اہلِ ذوقِ بادہ کشی سے گئیں مجھے — یہ کم نگاہیاں تری بزمِ شراب میں

کاہِ اس فرقۂ زہاد سے اٹھا نہ کوئی — کچھ ہوئے تو یہی رندانِ قدح خوار ہوئے

اے دل تمام نفع ہے سودائے عشق میں — اک جان کا زیاں ہے سو ایسا زیاں نہیں

ذوق کے شاگردوں میں سید ظہیر الدین ظہیر بڑے پاکیزہ خوشگو شاگرد تھے، ان پر مومن کا رنگ غالب تھا، وہی لطیف ترکیبیں، وہی دلنشیں الفاظ وہی رنگین کنائے جو مومن کی خصوصیات تھیں اُن کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں:-

فقط اک سادگی پر شوخیوں کے ہیں گماں کیا کیا — نگاہِ شرمگیں سے ہے نہاں کیا کیا، عیاں کیا کیا

تصور میں وصالِ یار کے ساماں ہوتے ہیں — ہمیں بھی یاد ہیں حسرت کی بزم آرائیاں کیا کیا

قدم رکھتے نہیں ہیں وہ زمیں پر بے نیازی سے — بڑھا جاتا ہے یاں شوقِ سجودِ آستاں کیا کیا

غالب کے شاگردوں میں ذکریا خاں ذکی، میر مہدی مجروح، نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ، خواجہ حالی اور انور نے خاص شہرت حاصل کی۔ ذکی، دہلی میں پیدا ہوئے، ان کے والد نواب سید محمد خاں بھی شاعر تھے، ذکی کے کلام میں اپنے استاد کا رنگ غالب ہے۔

کس نے حیا سے نیچی نظر کی کہ ہو گیا — آساں نہ دیکھنا مجھے دشوار دیکھنا

میر مہدی مجروح، غالب کے نہایت محبوب شاگرد تھے، لیکن ان کی شاعری سادہ و سلیس زبان کی شاعری تھی اور اسی لئے چھوٹی بحروں میں زیادہ کہتے تھے۔

شیفتہ نے مومن سے بھی استفادہ کیا لیکن غالب سے زیادہ۔ فارسی میں بھی کہتے تھے اور خوب کہتے تھے۔ اردو میں وہ کسی خاص رنگ کے مالک نہ تھے لیکن ان کا کلام بہت منجھا ہوا تھا اور غالب و مومن کی ترکیبیں بھی بڑی خوبصورتی سے نظم کرتے تھے، جذبات نگاری کی مثالیں بھی ان کے کلام میں ملتی ہیں:-

کس لئے لطف کی باتیں ہیں پھر — کیا کوئی اور ستم یاد آیا

یاں عجز بے دیا ہے نہ واں ناز دلفریب — شکر بجا رہا گلۂ بے سبب تلک

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ — اک آگ سی ہے سینہ کے اندر لگی ہوئی

غالب کے شاگردوں میں خواجہ حالی صحیح رنگ تغزل کے لحاظ سے اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔ سوز و گداز، شیرینی و سلاست، وفاداری و تاثر، حقیقت نگاری جو تغزل کی جان ہیں۔ ان کے یہاں بدرجۂ اتم پائی جاتی تھیں اور پھر لطف یہ ہے کہ یہ ادب کے جدید معماروں میں سے بھی تھے، جنھوں نے نہ صرف اسلوب و ہیئت، بلکہ معنویت و افادیت کے لحاظ سے بھی شاعری کا رواج بدل دیا۔ ان کی صحیح جذباتی عاشقانہ شاعری کا اندازہ ذیل کے چند اشعار سے ہو سکتا ہے:-

بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ — اب وہ اگلی سی درازی شبِ ہجراں میں نہیں

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم — ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

سنتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام — گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

عشق کہتے ہیں جسے ہم وہ یہی ہے شاید — خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

انور نے ذوق و غالب دونوں سے اصلاح لی تھی، لیکن ان کا رنگ شاعری دونوں سے مختلف تھا، شوخی و معاملات میں اپنا نظیر نہ رکھتے تھے، جوانی میں انتقال ہو گیا ورنہ ان کی شاعری کا مستقبل بڑا روشن و درخشاں تھا۔

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے — پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے

بدمستیوں کا رنگ ہے جوشِ شباب میں — گویا کہ وہ نہائے ہوئے ہیں شراب میں

مومن کے شاگردوں میں اصغر علی خاں نسیم زیادہ مشہور ہوئے، نسیم ۱۸۵۷ء سے کچھ زمانہ قبل عہد واجد علی شاہ میں لکھنؤ گئے تھے۔ مثنوی اور ساقی نامہ خوب لکھتے تھے، غزلوں میں دہلوی رنگ غالب تھا، گو لکھنؤ کے اثر سے ان کی شاعری محفوظ نہ رہ سکی۔

مومن کے شاگرد امیر اللہ تسلیم، دربار رامپور سے وابستہ ہو گئے تھے اور غزل و مثنوی خوب کہتے تھے۔ تسلیم تھے تو لکھنوی لیکن انکی شاعری پر دہلوی رنگ غالب تھا، اور مومن کی ترکیبیں بھی بڑے سلیقے سے استعمال کرتے تھے ؎

اللہ رے اضطراب تمنائے دیدیار — اک فرصتِ نگاہ میں سو بار دیکھنا

التفاتِ جوششِ وحشت پھر کہاں — ہو سکے جب تک بیاباں دیکھ لیں

گر انھیں ہے خوفِ عرضِ آرزو — دور سے حالِ پریشاں دیکھ لیں

تسلیم کے لئے اس سے زیادہ باعثِ فخر اور کیا ہو سکتا ہے کہ انھیں حسرت موہانی ایسا شاگرد نصیب ہو، جو صحیح معنی میں اپنے عہد کا رئیس المتغزلین تھا، اس دور میں امیر مینائی اور داغ کی شاعری کا بڑا چرچا تھا، لیکن شاعر ہونے کے لحاظ سے داغ بڑا مرتبہ رکھتا تھا اور امیر مینائی کی شاعری ایک پڑھے لکھے شخص کی میکانکی شاعری تھی جس میں صحت بیان، فنی پختگی اور پرگوئی وغیرہ تمام باتیں پائی جاتی تھیں، لیکن تغزل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر تھا۔

امیر کے شاگردوں میں جلیل مانکپوری بڑے خوش گو شاعر تھے۔ ان کے یہاں امیر، داغ و جلیل سب کا رنگ پایا جاتا تھا۔ امیر کے دوسرے شاگرد ولی شاہجہانپوری ہیں۔ جنھوں نے اپنے استاد کے رنگ سے ہٹ کر خود اپنا رنگ علیحدہ قائم کیا اور فنی و معنوی دونوں حیثیتوں سے خراجِ تحسین حاصل کیا۔

داغ کے شاگردوں کی تعداد بہت زیادہ تھی، لیکن بیخود دہلوی، سائل دہلوی، نسیم بھرتپوری، آغا شاعر، بیتاب شاہجہانپوری رسا اور نوح ناروی کے علاوہ کوئی مشہور نہ ہوا۔ ان میں اب صرف نوح باقی ہیں اور زبان و محاورہ کی شاعری میں اپنا مثل نہیں رکھتے۔ داغ کے شاگردوں میں اقبال کا نام اس لئے تو لیا جا سکتا ہے کہ ابتداء میں چند دن انھوں نے داغ سے مشورہ کیا تھا ورنہ یوں اقبال کا رنگ سخن دہلی و لکھنؤ دونوں کی متغزلانہ شاعری سے بالکل علیحدہ تھا اور ان کا شمار ان مصلح شعراء میں سے ہے، جن کی شاعری ماورائے حسن و عشق، اس فضا سے تعلق رکھتی ہے جہاں شعر نہیں بلکہ محض فکر کو دخل حاصل ہے۔

لکھنؤ پر ناسخی رنگ عرصہ تک چھایا رہا لیکن جب امیر و داغ کے بعد اس کا سایہ کچھ ہلکا ہوا اور یہاں کے شعراء اپنی خارجیت سے ہٹے تو عزاداری کے رواج و قبول کی وجہ سے ان پر مرثیہ چھا گیا اور ان کی غزلوں میں سوز و گداز کی جگہ سوگ کی سی کیفیت پیدا ہو گئی جو شاید ناسخی رنگ سے کم معیوب نہ تھی، لیکن اتفاق سے اسی زمانہ میں حسرت موہانی ایسا عہد آفریں شاعر پیدا ہوا اور اس نے ہوا کا رخ بدل دیا۔ چنانچہ صفی، ثاقب، آرزو اور عزیز اسی بدلی ہوئی فضا کے شاعر تھے، جن کے یہاں ہم کو تغزل کی صحیح مثالیں بھی تلاش سے مل جاتی ہیں۔ ان اساتذہ میں صرف عزیز نے اپنے دو شاگرد ایسے چھوڑے جن کو خاص شہرت حاصل ہوئی، ایک جوش ملیح آبادی جنھوں نے غزل گوئی سے ابتدا کی اور پھر اسے ترک کر کے نظم نگاری اختیار کی، ان کا رنگِ تغزل اپنے استاد سے زیادہ متاثر تھا، لیکن چونکہ ان میں

محبت کا سوز و گداز طبعاً نہ پایا جاتا تھا اس لئے انھوں نے نظمیں کہنا شروع کر دیں۔ ان کے تغزل کا رنگ یہ تھا ؎

کر چکا سیر، اصل مرکز پر اب آنا چاہئے
تجھ کو اپنے دل میں اک دنیا بسانا چاہئے

کچھ نہ رہ جائے بجز یک شعلۂ عالم فروز
اس طرح اجزائے ہستی کو جلانا چاہئے

راہِ دل میں خضر کی حاجت نہیں تنہا نکل
بڑھ کے اپنا ساتھ بھی پھر چھوڑ جانا چاہئے

جوش شامل کر کے تھوڑی چاشنیٔ حسن و عشق
رازِ ہستی اہلِ محفل کو سنانا چاہئے

دوسرے شاگرد جو معیاری غزل گو اور ماہر فن ہونے کی حیثیت سے اس وقت بلند استادانہ حیثیت رکھتے ہیں، مرزا جعفر علی خاں اثر ہیں۔ ان کے رنگ تغزل کا اندازہ ذیل کے اشعار سے کیجئے ؎

رات کو ایسی ہوک دل میں اٹھی
اک گرہ رہ گئی جہاں دل تھا

وہ گزرا ادھر سے جو بیگانہ وار
چراغِ لحد جھلملانے لگا

میں اب سجدے کروں، دل کو سنبھالوں یا پڑھوں آگے
نظر آتا ہے کوسوں سے کسی کا آستاں مجھ کو

کبھی رشک نے سمجھنے نہ دیا کہ ہوتا ہے
وہ کسی سے وعدہ کرتا، مجھے اعتبار ہوتا

کہتے ہیں حال اثر اب نہیں دیکھا جاتا
کوئی حیلہ پئے تجدید ستم ہو کہ نہ ہو

لکھنؤ اور دہلی سے تعلق نہ رکھنے والے شاعروں میں وحشت، فانی، اصغر اور جگر خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ وحشت نے غالب کا تتبع کیا اور بڑی کامیابی کے ساتھ، فانی کے یہاں میر و غالب جلوہ گر تھے اور پوری تابانی لئے ہوئے:۔

اک معمّا ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

دل آپ یار سے رودادِ غم کہے تو کہے
مری زباں سے تو یہ ماجرا بیاں نہ ہوا

فصلِ گل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آپہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

بھڑک کے شعلۂ گل تو ہی اب لگا دے آگ
کہ بجلیوں کو مرا آشیاں نہیں ملتا

طور تو ہے، رب ارنی کہنے والا چاہئے
لن ترانی ہے مگر نا آشنائے گوش ہے

اصغر کے یہاں تصوف غالب تھا لیکن اس قدر دلکش رنگ لئے ہوئے کہ اس کی مثال ہم کو دوسرے صوفی شعرا میں نہیں ملتی۔

کہاں خرد ہے کہاں ہے نظامِ کار اس کا
یہ پوچھتی ہے تری نرگسِ خمار آلود

ترا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے
مجھے یہ فرصتِ کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

خیرگیٔ نظر کے ساتھ ہوش کا بھی پتہ نہیں
اور بھی دور ہو گئے آ کے ترے حضور میں

تیری ہزار برتری، تیری ہزار مصلحت
میری ہر اک شکست میں، میرے ہر اک قصور میں

نہ میں دیوانہ ہوں اصغر نہ مجھ کو ذوقِ عریانی
کوئی کھینچے لئے جاتا ہے خود جیب و گریباں کو

شکوہ نہ چاہئے کہ تقاضا نہ چاہئے
جب جان پر بنی ہو تو کیا کیا نہ چاہئے

اب[1] جو کچھ گزرنا ہو جان پر گزر جائے
جھاڑ کر اٹھے دامن اس کے آستانے سے

ستم کے بعد اب ان کی پشیمانی نہیں جاتی
نہیں جاتی نظر کی فتنہ سامانی نہیں جاتی

---

[1] اس شعر میں لفظ (جو) دبتا ہے۔

طبیعت خود بخود آمادۂ وحشت تھی اے اصغر ۔۔۔ ہوائے فصلِ گل نے اور بھی اس پر قیامت کی

جسے لینا ہو آ کر اس سے اب درسِ جنوں لے لے ۔۔۔ سنا ہے ہوش میں ہے اصغرِ دیوانہ برسوں سے

یکایک توڑ ڈالا ساغرِ مے ہاتھ میں لے کر ۔۔۔ مگر ہم بھی مزاجِ نرگسِ رعنا سمجھتے ہیں

دل پہ لیا ہے داغِ عشق کھو کے بہارِ زندگی ۔۔۔ اک گلِ تر کے واسطے میں نے چمن لٹا دیا

جگرؔ انھیں کے شاگرد ہیں لیکن ان کا فطری رنگ یکسر عاشقانہ ہے اور اسی لئے جب کبھی وہ اس سے ہٹ کر اپنے استاد کے رنگِ تصوف میں بہکنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کی شاعری صدائے بے ہنگام ہو جاتی ہے ۔

دہلی، لکھنؤ کے علاوہ شاعری کا ایک اور اسکول بھی تھا جس کی طرف لوگوں نے کم توجہ کی ہے اور وہ بہاری اسکول تھا۔ بہار میں فارسی شاعری کا رواج تو خیر بہت پہلے سے تھا، لیکن اردو شاعری کی ابتدا بھی مرزا عبدالقادر بیدلؔ ہی کے وقت سے ہو گئی تھی۔ اس عہد کے بہاری شعرا کا کوئی تذکرہ ہمارے سامنے موجود نہیں، البتہ میرؔ کے عہد کے بعض شعراء بہار کا حال ضرور ہم کو معلوم ہے، جن میں الفتیؔ، عبرتیؔ، میر ضیاؔ، فغاںؔ، اشکیؔ اور جمالؔ کا کچھ کلام ہم تک پہنچا ہے، لیکن اس عہد کے بہترین شاعر راسخؔ عظیم آبادی تھے۔ جنھوں نے دہلی جا کر میرؔ کی شاگردی اختیار کی اور میرؔ ہی کے رنگ میں غزلیں کہیں۔

بہار میں اردو شاعری کا چرچا کچھ تو ان شعراء کی وجہ سے ہوا جو دلی سے یہاں چلے گئے تھے اور کچھ سادات بلگرام کی آمد کی وجہ سے، جن میں خورشید علی خورشیدؔ، بندہ علی بندہؔ، غلام یحییٰؔ، میر مہدی خبرؔ، میر امامیؔ اور حقیرؔ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ امامیؔ نے اپنے بعد متعدد شاگرد چھوڑے جن میں سے بعض اچھا کہنے والے تھے۔ لیکن جو شہرت شادؔ عظیم آبادی نے حاصل کی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہو سکی۔

شادؔ، ۱۸۴۶ء سے چھ سات سال قبل عظیم آباد میں پیدا ہوئے اور یہیں رہے۔ یہ اپنے رنگِ تغزل کے لحاظ سے میرؔ و سوزؔ کے متبع تھے۔ بیان کی سادگی، نرم لب و لہجہ، سوز و گداز اور واقعیت جنھیں تغزل کی جان کہا جاتا ہے۔ ان کے یہاں اس قدر دلکش و معتدل انداز میں پائی جاتی ہیں کہ اس کی مثال اس عہد کے کسی دوسرے شاعر میں نہیں ملتی۔ ان کی شاعری کے شباب کا زمانہ وہی تھا جو امیرؔ و داغؔ و جلالؔ وغیرہ کا، لیکن جو سنجیدگی و متانت و معنویت ان کے یہاں پائی جاتی ہے وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتی۔

جب اہلِ شوق کہتے ہیں افسانہ آپ کا ۔۔۔ ہنستا ہے دیکھ دیکھ کے دیوانہ آپ کا

جفائے یار کا دل میں خیال آ ہی گیا ۔۔۔ ہزار دھیان کو ٹالا خیال آ ہی گیا

مرے پہلو سے آخر اٹھ گیا غم خوار گھبرا کر ۔۔۔ بہت مشکل ہے آ کر بیٹھنا آشفتہ حالوں میں

ہم اور سیرِ لالہ و گل ہجرِ یار میں ۔۔۔ کیسی بہار، آگ لگا دو بہار میں

بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو، بجھا چلا اپنے دل کو لیکن ۔۔۔ بہت دنوں تک دبی دبائی یہ آگ اے کارواں رہے گی

ابھی سے ویرانہ پن عیاں ہے، ابھی سے وحشت برس رہی ہے ۔۔۔ ابھی تو سنتا ہوں کچھ دنوں تک بہار اے آشیاں رہے گی

ہیں حیرت و حسرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر ۔۔۔ دریائے محبت کہتا ہے آ، کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم

مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شادؔ یہ کہلا بھیجا ہے ۔۔۔ آ جاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

دیکھا تو ہو گا ہم نے ازل میں ترا جمال ۔۔۔ لیکن وہ کوئی وقت نہ تھا امتیاز کا

یہ بزم مے ہے ، یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی　　اُٹھالے جو بڑھ کر خود ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

یہ سب درست کہ تم بُت بھی ہو خدا بھی ہو　　مگر نیاز کے قابل یہ دل رہا بھی ہو

شاد کے علاوہ شعراء بہار میں ، فضل حق آزاد ، شفق عماد پوری ، عرش گیاوی ، شاہ نصیر عظیم آبادی بھی بڑے خوشگو شاعر تھے ۔ یاس (یگانہ) کا تعلق بھی اسی سرزمین سے تھا ۔ جن کے تغزل کی گرانمایگی کا اعتراف تمام نقادوں نے کیا ہے ۔ اس وقت بھی جمیل مظہری وہاں کے بڑے خوش فکر و خوشگو شاعر ہیں ۔

عہد شاد کے شعراء میں اکبر الٰہ آبادی بھی تھے ۔ یہ وحید کردی کے شاگرد تھے اور جب تک انھوں نے ظرافت و طنز نگاری اختیار نہیں کی تھی ان کی غزل گوئی قدیم کلاسکل انداز کی تھی جس میں جذباتیت کا عنصر زیادہ نمایاں تھا ۔

لکھنؤ سے حیدرآباد چلے جانے والے شعراء میں نظم طباطبائی بڑے ماہر فن اور خوشگو شاعر تھے ان کا رنگ تغزل داغ سے مماثل تھا ۔

کہاں تک راستہ دیکھا کریں ہم برق خرمن کا　　لگا کر آگ دیکھیں گے تماشہ اب نشیمن کا

پرسان حال وہ ہو اور سامنے بلا کر　　کیا جانئے زبان سے کیا نکلے بیخودی میں

آگیا پھر رمضاں کیا ہو گا　　ہائے اے پیر مغاں کیا ہو گا

حیدرآباد کے ان شاعروں میں جو شمالی ہند سے منتقل ہو کر وہاں مستقلاً آباد ہو گئے تھے ۔ علی اختر اختر خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں ۔ ان کا رنگ تغزل دہلی اور لکھنؤ دونوں سے مختلف ہے ۔ یہ زیادہ تر فلسفۂ تصوف کو سامنے رکھتے ہیں اور جذبات محبت کے اظہار میں متانت و سنجیدگی سے نہیں ہٹتے ۔ فارسی ترکیبوں کا بہت صحیح استعمال کرتے ہیں اور سوقیت و ابتذال سے ہمیشہ بچتے ہیں ان کا میلان بہ نسبت غزل گوئی کے نظم نگاری کی طرف زیادہ ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان کی نظمیں بڑا وزن و تفکر اپنے اندر رکھتی ہیں ۔ اس وقت حیدرآباد میں ایک اور شاعر آزاد انصاری بھی تھے ، وطن سہارنپور تھا ، لیکن بہ سلسلۂ معاش حیدرآباد چلے گئے تھے بیان کی سادگی و بیساختگی کے ساتھ تکرار الفاظ سے شعر میں حُسن پیدا کرنا ان کا خاص فن تھا ۔ کلام میں سوز و گداز بھی تھا جسے وہ ہمیشہ سہل ممتنع انداز میں ظاہر کرتے تھے :-

آپ نے درد سن لیا ہوتا　　درد کی کچھ دوا نہیں ، نہ سہی

تو اور چشم لطف نئی واردات ہے　　میری نگاہ نے مجھے دھوکا دیا نہ ہو

تو اور پاس خاطر اہل وفا کرے　　امید تو نہیں ہے مگر ہاں خدا کرے

خدا کے واسطے آ اور اس سے پہلے آ　　کہ یاس چارہ تکلیف انتظار کرے

آگرہ کی سرزمین نے بھی بعض اچھے غزل گو شعراء پیدا کئے ۔ اخیر عہد کے شعراء میں نجم اکبر آبادی ، سیماب اکبر آبادی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں ۔ نجم بڑے مشاق شاعر ہیں ۔ کلام میں صفائی ہے ۔ پختگی ہے اور لب و لہجہ میں کافی متانت و سنجیدگی ۔ سیماب بڑے پُر گو اور زود گو شاعر تھے ۔ غزل و نظم دونوں میں استادانہ حیثیت رکھتے تھے ، لیکن کلام میں سوز و گداز مفقود تھا ۔ یہ داغ کے شاگرد تھے لیکن داغ کی کوئی خصوصیت ان کے یہاں نہیں پائی جاتی ۔

غزل کے روایتی اشارات تو نہیں لیکن معنی اور اسلوب بیان کی حیثیت سے کلاسکل غزل گوئی سے انحراف کی ابتداء غالب سے ہوئی ، لیکن غالب کا یہ اقدام ایک طرح کا غیر شعوری اقدام تھا جس کی اہمیت سے وہ خود بھی واقف نہ تھے ، لیکن حالی نے اس باب میں جو کچھ کیا وہ قصد و ارادہ سے متعلق تھا اور یہ قصد و ارادہ ان میں زمانہ کے حالات و رجحانات کے زیر اثر پیدا ہوا ۔

حالی کے بعد اس ضرورت وحقیقت کو جن غزل گو شعراء نے محسوس کیا ان میں اقبال و چکبست خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

یہ کیسی بزم ہے اور کیسے اس کے ساقی ہیں	شراب ہاتھ میں ہے اور پلا نہیں سکتے	(چکبست)
مرے ہمصفیر اسے بھی اثر بہار سمجھے	انھیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ	(اقبال)

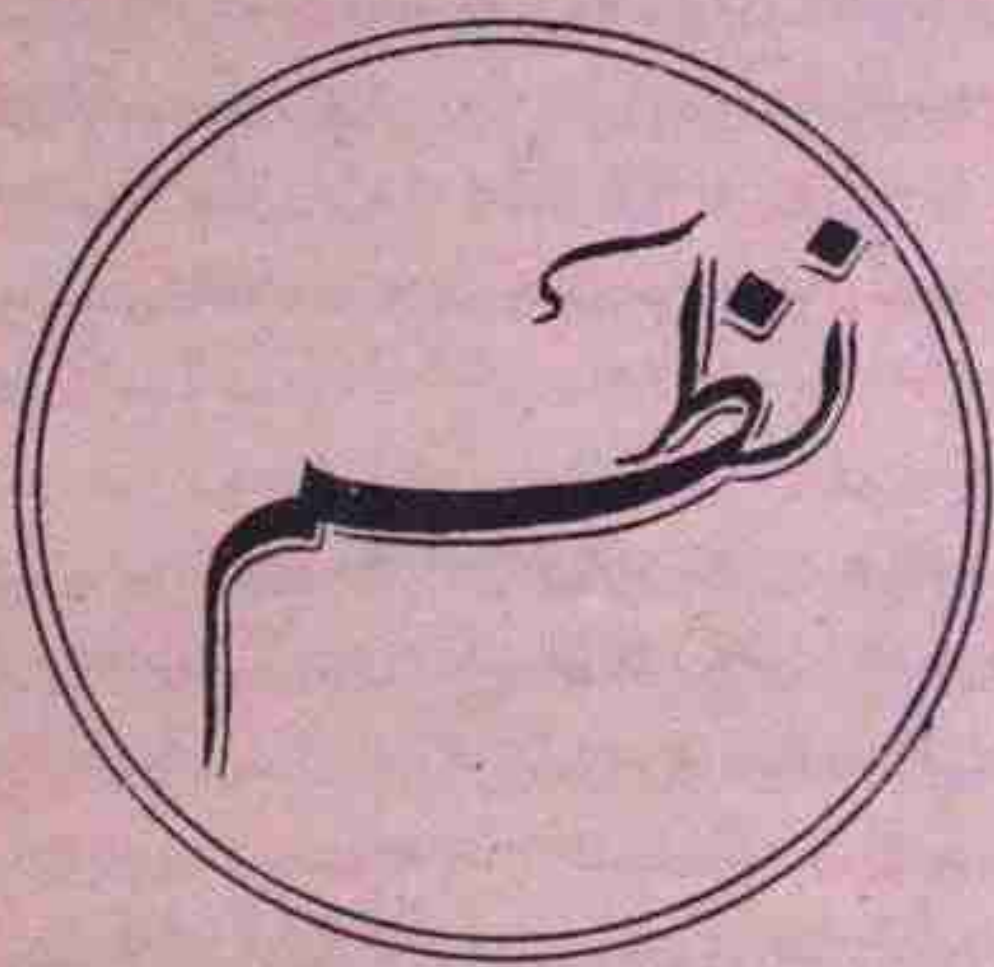
غزل میں اپنی نوعیت کی یہ بالکل پہلی آواز تھی، جس کی روح کو نظموں میں بھی منتقل کیا جانے لگا اور غزلوں میں بھی اس کا رواج ہوگیا جس کا پتہ ہم کو صفی و ثاقب کے کلام سے بھی چلتا ہے اور اس کے بعد جن شاعروں کے کلام میں کھلم کھلا اس کی جھلک ملتی ہے ان میں احسان دانش، روش صدیقی، حامد اللہ افسر، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، صوفی تبسم، تاثیر وغیرہ نے زیادہ شہرت پائی، یہ وہ زمانہ تھا جب غم جاناں کے مقابلے میں غم دوراں کا احساس بھی پیدا ہو چلا تھا، لیکن ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا گیا تھا۔

جنگ عظیم کے بعد ملک میں آزادی کے جذبات زیادہ ابھرے اور مسائل اقتصاد و معاشرت نے زیادہ اہمیت حاصل کی تو شاعری کا دور جدید شروع ہوا۔ اس دور میں بعض حضرات نے کلاسکل شاعری کو بالکل مردود قرار دیا اور غزل کے اسلوب و ہیئت وغیرہ سب کو بدل کر مغرب کے اتباع میں نظمیں کہنا شروع کیں، لیکن ان میں سے بعض ایسے بھی تھے جنھوں نے اسی کلاسکل پس منظر پر تازہ نقوش پیدا کئے۔ جن میں مجاز، جذبی، آنند نرائن ملا، فیض، فراق، حفیظ ہوشیارپوری، احمد ندیم قاسمی، مجروح سلطانپوری کے نام سب سے پہلے ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ اسلوب بیان کے لحاظ سے ان سب کو ایک صف میں نہیں رکھا جا سکتا، لیکن تغزل کا رنگ فی الجملہ ان سب میں پایا جاتا ہے۔ کہیں ہلکا اور کہیں گہرا۔

اس دوران میں ایک جماعت ترقی پسند جماعت کے نام سے پیدا ہوئی۔ اس نے زیادہ تر نظموں کی طرف توجہ کی۔ اس نے قدیم نظم نگاری کی تکنیک کو بالکل بدل دیا اور نظم معریٰ کے ساتھ نظم آزاد بھی لکھی جانے لگی وہ نوجوان جو کلاسکل شاعری سے ناواقف تھے یا اس کی عروضی پابندیوں سے گھبراتے تھے انھوں نے زیادہ تر آزاد نظمیں لکھنا شروع کیں اور کلاسکل شاعری اور غزل گوئی کی مخالفت کی، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے لٹریچر میں نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ جمع ہوگیا جس میں رطب کم اور یابس زیادہ تھا، لیکن کچھ زمانہ کے بعد جب اس بحران میں کمی ہوئی تو خود اس جماعت کے اندر سے بعض شعراء و نقاد ایسے پیدا ہوئے جنھوں نے ترقی پسند ادب کے ان نقائص کی طرف شاعروں کو متوجہ کیا اور رفتہ رفتہ غزل گوئی کی مخالفت بہت کم ہوگئی۔ یہاں تک کہ اس وقت ترقی پسند شاعروں میں سب سے اچھا کہنے والے وہی ہیں جو تغزل کے ساتھ ساتھ اپنے مقاصد کی تبلیغ کرتے ہیں، اس خصوص میں فیض بڑا امتیازی درجہ رکھتے ہیں جنھوں نے کلاسکل غزل گوئی میں جدید تشبیہات و استعارات اور نئے اسالیب بیان سے بڑا لطف پیدا کر دیا۔ فراق نے کلاسکل غزل گوئی کو اس زمانہ میں بہت کچھ دیا۔ ان کی شاعری ماضی کی شاندار روایات، حال کے میلانات و رجحانات، اور مستقبل کی تمناؤں کا بڑا دلکش امتزاج ہے اور ہم اس کے پرخلوص لب ولہجہ سے اس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ اس کی فنی و لسانی لغزشوں کی طرف سے بھی تھوڑی دیر کے لئے آنکھ بند کر لیتے ہیں۔

ترقی پسند شاعری کے سلسلہ میں مجھے اس سے زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں۔

نظم

نظم کی دنیا

(آلِ احمد سرور)

نظم کی دنیا۔ اردو شاعری میں غزل سے کسی طرح ہیٹی نہیں ۔ اس میں حالی و شبلی کے بعد اسمٰعیل، اکبر، چکبست، اقبال، سلیم، سرور جہان آبادی، شوق قدوائی اور بے نظیر شاہ وغیرہ کے نام ممتاز ہیں۔ ان کے یہاں ایک نیا ذہن ایک نیا احساس اور ایک نیا جذبہ ملتا ہے۔ ان میں انتہا پسند کوئی نہیں اور اکبر تو قدامت پرست اور تنگ نظر ہیں۔ مگر پچاس برس پہلے کے شاعر ان کا کلام سنتے تو حیران رہ جاتے۔ وطن سے محبت، وطن کے ماضی کی سنہری تصویریں۔ اس کی تاروں بھری راتیں اور ٹھنڈی ہوائیں، اس کے لہلہاتے ہوئے میدان، اور گنگناتے ہوئے دریا۔ ہر شاعر کے دل میں بسے ہوئے ہیں معلوم ہوتا ہے کہ ان چیزوں کو جو صدیوں سے یہاں موجود تھیں، لوگوں نے پہلی دفعہ دیکھا ہے۔ اور واقعی اس ملک کے باسیوں کو اپنے وطن کی محبت کا یہ احساس پہلی دفعہ اتنی شدت سے ہوا تھا کہ اس کی ایک مشت خاک کے بدلے بہشت بھی لینے کو تیار نہ تھے یہ احساس مغربی تعلیم کا بھی نتیجہ تھا اور ہندوستان کی سیاسی جدوجہد کا بھی۔ ان لوگوں کے لئے جن کی آنکھیں صرف اندر کی طرف کھلتی تھیں اور جو صرف اپنے من کی دنیا میں مست رہتے تھے، یہ فطرت کا مشاہدہ اور ماحول کا مطالعہ کچھ نیا نیا سا تھا اور نیا ہونے کی وجہ سے کچھ عجیب سا۔ اس دوران میں جتنی نظمیں مقامی اثرات کی حامل ہیں۔ شاید نظیر کے بعد کسی عہد میں بھی نہیں۔

ایک طرف اسمٰعیل، چکبست، بے نظیر اور سرور جہان آبادی اس نئی ہندوستانیت کی مصوری کر رہے تھے، دوسری طرف اکبر جو پرانی ہندوستانیت یا مشرقیت کے پرستار تھے۔ مغربی تہذیب کے طوفان سے اسے محفوظ رکھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ ایک اپنی وضع کو بدلنا چاہتا تھا، دوسرا اس پر قائم رہنا چاہتا تھا۔ اکبر کی شاعری میں طنز و ظرافت کی بڑی بلند پایہ مثالیں ملتی ہیں۔ مگر ان کی شاعری ایک ٹریجڈی ہے۔ اُن کے یہاں خندہ نہیں اصل میں گریۂ ابر بہار ہے۔ ان کے نشتر اپنے اندر ایک غم کی المیہ داستان رکھتے ہیں۔ مشرقیت کا یہ پرستار، ہر چیز کو جذبات کی عینک سے دیکھتا تھا اور ہر نئی چیز کے سامنے سے بچ کر کتراتا تھا۔ اس نے ساری عمر بتوں کے عشق میں گذاری تھی اور آخر میں با خدا رہنا چاہتا تھا۔ مگر اب اس کے راستے میں مغربی تہذیب حائل ہوتی تھی۔ آخر یہ تو معلوم ہو گیا تھا کہ "غلطی نہیں آئی ہوئی" مگر پھر بھی اس نے مغربی تہذیب، مغربی معاشرت اور مغربی سیاست پر ایسے وار کئے کہ مغربیت کے خلاف ردِ عمل جلد شروع ہو گیا۔ اکبر نے اپنے بعد اقبال کو چھوڑا، جو اگرچہ مغرب سے بہت کچھ لے چکے تھے۔ مگر اس سے بہت بیزار تھے۔ اور دوسری طرف ظفر علی خاں اور ظریف لکھنوی کو۔ ظفر علی خاں اگر سیاست سے ذرا علیحدہ رہتے تو وہ دوسرے اقبال ہو سکتے تھے۔ ہاں یہ تصور بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اقبال سیاست میں اور زیادہ

پرکھا جائے تو وہ ظفر علی خاں کی سطح پر آتے یا نہیں۔ ۹

اقبال کی شہرت یوں تو ترانۂ ہندی، شکوہ جواب شکوہ شمع وشاعر، جیسی نظموں سے سارے ملک میں ہوچکی تھی۔ مگر اس وقت تک وہ درحقیقت مقلد تھے۔ ان کی وطنی شاعری حالی اور مخزن کی تحریک سے متاثر تھی۔ ان کی اسلامی شاعری کے مسدس اور اکبر کے نشتروں سے گو۔ گو ان کے فلسفہ اور مغربی تہذیب وتمدن کے مطالعے نے اس میں گہرائی، واقعیت اور ایک انوکھا پن ضرور پیدا کردیا تھا۔ وہ اس وقت تک مقلد تھے۔ لیکن خضر راہ کی اشاعت سے وہ ذہنی آتش نشاں اپنی اصل شان سے نمودار ہوتا ہے۔ جس کا نام اقبال ہے۔ خضر راہ بظاہر صرف عالم اسلامی کے انتشار اور جنگ عظیم کے تاثرات پر ایک دکھے ہوئے دل کی پکار ہے۔ مگر دراصل وہ ایک مفکر شاعر کا عہد نامۂ جدید (NEW TESTAMENT) ہے۔ اس سے پہلے جنگ کا اثر ہندوستان میں کسی نے اتنا محسوس نہیں کیا تھا۔ اور نہ کسی نے اتنے اعتماد سے ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم " چھوڑ کر " آفتاب تازہ " کا خیر مقدم کیا تھا۔ سیاسی انجمنیں۔ اقتصادی مسائل، شہنشاہیت کے خلاف جہاد، غرض وہ سب چیزیں جو ہماری زندگی کا جزو بن گئی ہیں۔ اقبال کے خضر راہ کے ذریعے سے ادب بنیں۔ اس کی حیثیت انقلابی ہے۔

جنگ عظیم کے بعد ہندوستان میں ایک جذباتی سیلاب آیا۔ یہ سیلاب کچھ تو ان امیدوں کی وجہ سے پیدا ہوا۔ جو جنگ کے دوران میں ہندوستانیوں نے انگریزوں سے وابستہ کی تھیں، اور جن کے صلے میں انہیں رولٹ ایکٹ مارشل لا اور جلیان والا باغ ملا۔ اور کچھ ترکی سے ہمدردی کی وجہ سے جذبات کے اس سمندر میں پورے ہندوستان نے ایک ساتھ غوطہ لگایا۔ اور اپنی رگ و پے میں ایک خاص توانائی محسوس کی۔ ایک بہتر دن کی خواہش، ایک نئے دور کی تلاش، ایک نئے نظام زندگی کی نوید صرف طلوع اسلام کے آخری بند ہی میں نہیں۔ ساری اردو شاعری میں ملنے لگتی ہے۔ ہمارے شاعر "اب ہوگا" اور "کرتے تھے" بجائے "کریں گے" کے تصور سے مست ہونے لگتے ہیں۔ وہ اپنی آنکھیں اُفق پر گاڑے ہوئے ایک آنے والے زمانے کا جواب دیکھنے اور دکھانے لگتے ہیں۔ وہ اپنے سنہرے خوابوں کی دنیا میں پہنچ کر تھوڑی دیر کے لئے حال کی تلخیوں اور مایوسیوں کو بھی بھول جاتے ہیں۔ ان کی ذہنی زندگی کو غذا مغرب کے دیکے ہوئے تصورات سے ملتی ہے۔ مغرب انھیں آفاقی نظر دیتا ہے اور مجلس اقوام کا مرغوب بت ان کے سامنے پیش کرتا ہے۔ سوشلزم سائنس کے کرشمے، میکانکی زندگی کی برکات، عورتوں کی آزادی، عام تعلیم کا نصب العین نوجوانوں کے ذہن کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ مغرب کی نعمتوں پر نظر جم کر رہ جاتی ہے۔ اس کی نعمتیں جو پوشیدہ ہیں۔ نظر نہیں آتیں۔ نئی نسل ذہنی اعتبار سے اور زیادہ مغربی ہوتی جاتی ہے اور مشرق اور مشرقیت سے بیزاری عام ہوجاتی ہے۔

اس کے بعد سے اب تک جو کچھ ہوا وہ طلسم ہوشربا ہو نہ ہو ہوش رُبا ضرور ہے۔ بیس سال کے تھوڑے عرصے میں زندگی کی رفتار تیز ہوگئی ہے۔ ذہن زیادہ حساس ہوگیا ہے۔ نفسیاتی شعور بڑھ گیا ہے۔ چیزوں کو توڑنے اور پھر سے جوڑنے بت شکنی کرنے اور نئے بت بنانے کا شوق ہے۔ انقلابی تصورات صرف سیاسی مسائل ہی میں نہیں زندگی کے ہر شعبے میں دخیل ہیں اور ساری دنیا ایک مرکز پر آگئی ہے۔ سائنس نے علمی دنیا ہی میں نہیں شعر وشاعری میں بھی دخل پالیا ہے۔ جنگ عظیم سے پہلے کی پرسکون فضا میں ادب لطیف کی ذہنی عیاشی شروع ہوئی تھی۔ جنگ عظیم کے بعد اس کی جگہ ترقی پسند کی ننگی تلوار نے لے لی ہے۔ الہلال اور ٹیگور کے ایک غلط تصور کی وجہ سے بلند آہنگ ترکیبیں رائج

ہو گئی تھیں ۔ اب (اقبال کے باوجود) حالی کی طرف پھر رجحان ہونے لگا ۔ قدیم غزل نے جس ماورائیت، تفلسف، تصوف، انفرادیت، انانیت کا علم بنا رکھا تھا ۔ وہ شکست ہوتا گیا ۔ غزل میں وہ نفاست نہ رہی مگر جان زیادہ آگئی ۔ اس کی وہ بندھی ٹکی شریفانہ مگر مریض زبان جس میں زندگی کم تھی، روایات زیادہ اور جس کا رس پرانا ہونے کی وجہ سے تیزاب ہو گیا تھا بدلی اور اپنی آزادی کو محسوس کرنے اور کرانے کے لیے لوگوں نے زبان کے ساتھ خوب خوب بے اعتدالیاں کیں ۔ وہ رعایتیں اور صنعتیں، وہ اشارے اور کنارے جن پر ذوق جیسے شاعر جان دیتے تھے ۔ اب کراہیت پیدا کرنے لگے ۔ آزاد کا بیان ہے کہ ذوق نے ظفر کو ایک شعر دینے سے انکار کر دیا تھا جس میں صرف یہ خوبی تھی، کہ آنکھ کو بادام سے تشبیہ دی گئی تھی یہ نیا مزاج ہمیں آجکل کی غزلوں اور نظموں سب میں مل جائے گا ۔

راہوں، تصویروں اور آرزوؤں کی اس بھول بھلیاں میں بھی جسے ہم آجکل کی ادبی زندگی کہتے ہیں ۔ بعض چیزیں صاف نظر آسکتی ہیں ۔ مغربی شاہکاروں کے ترجمے مغربی طرز کی نظمیں، مغربی اسلوب کی نقالی اور مغرب کے اثر سے مشرقیت کا ایک نیا احساس ۔ یہ سب ہمیں جنگ کے بعد بڑے جوش و خروش سے ملتا ہے عبدالرحمٰن بجنوری اور عظمت اللہ خاں دونوں پختگی کو نہ پہونچنے پائے جوانی میں ہم سے رخصت ہو گئے ۔ مگر دونوں کا ہم پر بڑا احسان ہے جس کا پورا پورا اعتراف ابھی کیا نہیں گیا ۔ شاید اس لئے کہ وہ باغی تھے ۔ اور باغیوں کو لوگ سزا دیتے ہیں ۔ انھیں ہار نہیں پہناتے عظمت اللہ خاں نے رسمی غزل کے خلاف حالی سے زیادہ سختی سے آواز بلند کی ۔ انھوں نے اردو کے عروض کی اصلاح کی طرف توجہ دلائی ۔ خود نئے طرز کی نظمیں لکھیں اور ان میں سے بعض ہماری شاعری میں ایک قابل قدر اضافہ ہیں ۔ انھوں نے اور بجنوری نے تازگی اور جدت کی ایک لہر پیدا کی اور صرف انگریزی کی بجائے یورپ کے دوسرے ادبیات کی چاشنی بھی ملائی اردو میں سانیٹ کو مقبول بنانے میں اختر شیرانی کا بھی حصہ ہے ۔ جنہوں نے اپنی سلمٰی کو زندہ جاوید کرنے کے لئے زیادہ تر یہی صنف پسند کی ترقی پسند ادب نے حال میں بے قافیہ نظم اور آزاد نظم (BLANK VERSE FREE VERSE) کی طرف جو توجہ شروع کی ہے ۔ وہ انہی رجحانات کا نتیجہ ہے جو گزشتہ بیس سال سے نمایاں ہو رہے تھے ۔ یہ محض زبان سے ناواقفیت یا فن سے بے نیازی کی غماز نہیں ہے ۔ اس میں بعض سہولتیں اور آسانیاں ہیں ۔ اس میں خیال پر اتنی پابندی نہیں ہوتی ۔ روانی اور تسلسل کے راستے میں اتنے بند نہیں ہوتے ۔ ایک آواز کو گم کرنے کے لئے سیکڑوں پیش رووں کی اتنی آوازیں نہیں ہوتیں ۔ جتنی مروجہ غزل اور نظم میں ہوتی ہیں ۔ ابھی یہ صنف اردو میں بالکل نووارد ہے اسے ہمدردی اور رواداری سے دیکھنے کی ضرورت ہے ۔ اگر ہمارے شعرا کی فطرت سے ہم آہنگ ہو سکی ۔ تو اس سے اردو کو یقیناً فائدہ پہونچے گا ۔ ورنہ اپنے آپ ختم ہو جائے گی ۔ فیض، راشد کے یہاں آپ کو اس کے بعض قابل قدر نمونے مل جائیں گے ۔

میں نے ابھی اشارہ کیا تھا کہ مغرب نے ایک مخصوص طریقے سے ہماری مشرقیت کو ابھارا ہے ۔ سجاد حیدر نے ترکی ادب سے ہمیں روشناس کرایا ۔ ظفر علی خاں نے جنگ روس اور جاپان پر ایک ڈرامہ لکھا ۔ مگر یہ راس مسعود مرحوم کی خوبی تھی کہ پیشہ ور ادیب یا شاعر نہ ہوتے ہوئے انھوں نے ہمارے آدمیوں اور شاعروں کو جاپان کی طرف متوجہ کیا ۔ جاپان اور حال میں چین کے اصناف سخن کا عکس بھی ہمارے ہاں ملنے لگا ہے ۔

عظمت اللہ خاں صرف مغرب کے اثر کے نمائندے ہی نہیں ۔ انھوں نے اور غالباً حالی نے سب سے زیادہ ہمارے شعرا کے طرز کو ہندی سے قریب کیا ہے ۔ مقبول حسین احمد پوری، اندر جیت شرما، حفیظ، ساغر، افسر سب کے یہاں ہمیں ہندی کا

گہرا اور رچا ہوا اثر ملتا ہے۔ یہ سب غنائی شاعر ہیں۔ اور گیتوں کے لئے ہندی کے خزانے زیادہ موزوں ہیں۔ ان شعرا سے پہلے بھی ہمارے یہاں گیت اور دوہے تھے۔ مگر پہلے شاعر تفریح طبع کے طور پر کہتے تھے۔ ان کا مقصد محض قادر الکلامی ظاہر کرنا ہوتا تھا۔ ان شعراء نے غزلوں اور معریٰ نظموں کے برابر گیتوں کو بھی مقبولیت عطا کی اور اس مقبولیت کو فلم اور ریڈیو اور گراموفون ریکارڈ نے اور زیادہ چمکایا۔ اور پھیلایا۔ جب ہماری فلموں میں اچھے گیت لکھے جانے لگیں گے (آرزو لکھنوی اور حشر کے یہاں بعض اچھے گیت ملتے ہیں۔ مگر عام طور پر ان کا ادبی معیار قابل اطمینان نہیں ہے) تو اس سے ہماری شاعری کو بھی فائدہ پہونچے گا۔

۱۹۳۰ء سے تقریباً ۱۹۳۲ء تک کا دور انگریزی ترجموں، گیتوں، تجربوں اور ہندی آمیز نظموں کا دور ہے ۱۹۳۳ء سے لیکر ملک میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے گزشتہ سات آٹھ سال میں اس نے ہمارے ادب کو اپنے بموں سے خاصا دہلا دیا ہے۔ مگر یہ بم آتشگیر اتنے نہیں جتنے چیخنے والے ہیں۔ NOT INCENDIARY BUT SCREAMING BOMBS ترقی پسندی کی تحریک ہر نئی تحریک کی طرح اپنے سوا ہر چیز کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے۔ ورنہ ہمارے ادبی سرمائے میں ترقی پسند عناصر برابر کام کرتے رہے ہیں۔ اور کسی زمانے میں انھیں کوئی کچل نہیں سکا ہے۔ مگر اس غلو اور جوش کو نظر انداز کر دیا جائے تو اس کی وجہ سے ہمارے ادب میں بعض اچھی باتیں آ گئی ہیں، اس نے ہمیں اپنی موجودہ، قانع، شکست زدہ، تماشائی کی زندگی سے بیزاری سکھائی ہے۔ اس نے قحط سالی کا عکس پیش کیا ہے جو عشق کو بھی بھلا دے۔ اس نے ادب میں عوام اور جمہور کے دل میں دھڑکن پیدا کی ہے۔ یہ اگرچہ بہت کچھ مغرب کی خوشہ چینی کرتی ہے۔ مگر بحیثیت مجموعی مغرب سے ہم ابھی بہت پیچھے رہے ہیں۔ اس نے سیکڑوں بے زبان لوگوں کو بولنا اور لکھنا سکھایا ہے، اس نے گھر گھر ادیب اور شاعر پیدا کر دئے ہیں۔ اس نے اپنے طور پر اردو ادب کو پھیلانے میں حصہ لیا ہے۔ اس نے ایک جذبے جوش اور تصور کی وحدت سے مدد لے کر۔ شاعری افسانہ نگاری اور تنقید کی دنیا میں بہت کچھ اضافے کئے ہیں۔ مگر انصاف کا تقاضہ ہے کہ اس تحریک کے بعض علمبرداروں میں بڑی سطحیت بڑی رعونت بڑی تنگ نظری بڑی قطعیت ہے۔ یہ زندگی کو سیاسی فارمولوں اور اقتصادی اصولوں کے سوا کچھ نہیں سمجھتے یہ اب سے دس سال پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اسے حرف غلط کی طرح مٹانا چاہتے ہیں۔ اور یہ ایک اچھے ادیب کے منصب کے خلاف ہے۔ یہ ایک ذہنی غلامی سے نکال دوسری ذہنی غلامی میں انسان کو مبتلا کرنا چاہتے ہیں۔ یہ فن سے ناواقفیت کو آرٹ سمجھتے ہیں اور طوائف کو ہیروئن، یہ مذہب اخلاق اور تہذیب کو آثار قدیمہ کہتے ہیں۔ اور مارکس کو انسانیت کا "حرف آخر"

ہر تحریک اپنے پیرووں سے پہچانی جاتی ہے۔ یہ بڑے افسوس کی بات ہے کہ اس تحریک کو چلانے والوں میں مبلغ نقیب، نعرہ لگانے والے بہت ہیں۔ ایسے لوگ کم ہیں۔ جو پروپیگنڈے اور آرٹ کے فرق کو جانتے ہوں۔ یہ چیز ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔

اقبال کے بعد ہماری جدید شاعری میں لوگ جوش کا نام لیتے ہیں۔ وہ فطرت کے عاشق ہیں مگر فطرت کا کام ان کے محبوب کے لئے پھولوں کی سیج تیار کرنا ہے۔ ان کی نظموں میں صبح و شام، برسات اور چاندنی رات، میکدے کی رات، اور گلستان کی صبح بڑی دلکش تصویریں ملتی ہیں۔ ان کی تشبیہات جاندار پرشکوہ اور حسین ہیں۔ مگر ان کا عشق بازاری، ان کے جذبات شہوانی اور ان کا فلسفۂ زندگی، رندانہ اور بوالہوسانہ ہے۔ انھوں نے اپنی بیشتر نظموں کا مجموعہ ۱۹۳۵ء کے قریب مرتب کیا۔ اس لئے بہ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ کب ان کی زندگی کی محفل میں انقلاب کی صدا پہنچی۔ اچانک یا تو

قاضی نذر الاسلام کی نظموں کے ترجموں سے متاثر ہو کر یا اقبال کے ان خیالات سے جو پیام مشرق، زبور عجم اور جاوید نامہ میں ملتے ہیں۔ جوش انقلاب کے ترانے گانے لگتے ہیں۔ کسان، مزدور، قلی، مہترانی، جامن والی، گرمی اور دیہاتی بازار، شباب کے نعرے اور بغاوت کے دعوے، نقش و نگار کے بعد ہر مجموعے میں مل جاتے ہیں۔ ان نظموں میں بڑا جوش اور زور ہے۔ یہ بڑے خلوص سے لکھی گئی ہیں۔ مگر ان میں خیال کی گہرائی ناپید ہے۔ ان میں خطابت کا دم خم زیادہ ہے۔ وہ شعریت کم ہے جو اپنی ابدیت کی خاطر غم دنیا کی آندھی کے بجائے گداز قلب کی دھیمی آنچ کو پسند کرتی ہے۔ پھر ان کی شاعری میں ان کی شخصیت اور زندگی کی طرح علیحدہ علیحدہ خانے ہیں۔ ابھی وہ رند ہیں، اور میکدے میں داد عشرت دے رہے ہیں اور ابھی کفر و ایمان کی ہڈیاں چبا ڈالنے کا عزم کر رہے ہیں، ابھی مشیت اور خدا کے خلاف آواز بلند کر رہے ہیں اور ابھی حسین اور انقلاب کے عنوان پر مرثیہ لکھ رہے ہیں۔ وہ انقلاب اور رندی کو ملانا چاہتے ہیں، حالانکہ دونوں میں ایک ازلی تضاد ہے۔ رند انقلابی نہیں ہوتا، نہ انقلابی رند ہونا گوارا کر سکتا ہے۔ جوش خیالات انقلابی رکھتے ہیں اور مشرب رندانہ۔

جوش کے اثر سے رندی، عریانی۔ تشبیہات کی فراوانی اور جذبات کا ایک طوفان۔ مذہب پر تمسخر، اخلاق سے بیزاری، موجودہ شاعری میں کافی راہ پا گئی ہیں۔ یہ کوئی اچھی بات نہیں۔ ان بچوں کی طرح جو ہر وقت اس ڈر کے مارے کہ کوئی انہیں چپت نہ لگا دے، خود مار پیٹ پر آمادہ رہتے ہیں۔ اس لئے ان کی شاعری میں جو رعونت ہے وہ ایک احساس کمتری کی بناء پر ہے۔ کاش یہ کم ہو جائے تو ایک اچھا ذہنی توازن قائم ہو سکے۔

معرّیٰ اور آزاد نظم کا ارتقاء

(ڈاکٹر محمد حسن)

الفاظ خیالات کے پیکر بھی ہوتے ہیں اور اس کا نقاب بھی۔ ان کی مدد سے شاعر جذبے کی شدت اور خیال کی تازگی کو نکھارتا ہے اور یہی الفاظ جب روایتی چلن سے گھِسے پِٹے ہو جاتے ہیں تو زندہ حقیقتوں کے بجائے مُردہ خیال بندی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ علم بیان کے اکثر شعبوں کا یہی حال ہے۔ قافیہ ہو یا تشبیہہ و استعارہ جب خیال کا تابع نہ ہو بلکہ خیال کا بدل بننے لگے تو شاعری کے حق میں رحمت کے بجائے لعنت بن جاتا ہے اچھا شاعر وہی ہے جو لفظوں کی روایتی بے نمکی پر خیال کا مکمل اقتدار قائم کر سکے۔

احساس کے خلوص اور انفرادیت کو برقرار رکھنا آج کی شاعری کا اہم مسئلہ ہے۔ اُردو شاعری میں یہ سوال غزل کی عظیم الشان روایت کی بناء پر اور بھی زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے۔ غزل نے ہندوستانی اور ایرانی ادبیات کی مدد سے اپنی مخصوص روایت، مزاج، الفاظ اور تصوّرات معین کر لئے اور اس کے دورِ انحطاط میں جب خیال بندی اور پرانی باتوں میں بات پیدا کرنا ہی ہنر سمجھا جانے لگا تو اس کی دنیا اور بھی محدود ہو گئی۔ حالیؔ نے اس مسئلہ کا حل اس طرح تلاش کیا کہ غزل کی اصلاح کی جائے اسے خیال بندی سے نکال کر اخلاقی شاعری اور نیچرل مضامین کی کُھلی فضاؤں میں آباد کیا جائے اور نظم نگاری کی نئی صنف کو اُردو ادب میں متعارف کرایا جائے۔ حالیؔ کو اس بات کا احساس ہو چلا تھا کہ وزن اور قافیے کے قدیم تصورات پر بھی نظرِ ثانی کرنے کی ضرورت ہے اور اسی لئے انھوں نے شاعری کے لئے وزن اور قافیے کے بجائے تخئیل، تاثیر، اور جذبات نگاری کو بنیادی اجزاء قرار دیا۔ وزن کے سلسلہ میں لکھتے ہیں:

> "شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حدِ ذاتہٖ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفسِ شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقعہ پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا ورس۔ اسی طرح ہمارے یہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں۔ ایک شعر اور دوسرا نظم، اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لئے نہیں بلکہ ورس کے لئے ہے اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر کے لئے بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہیے۔"
>
> (مقدمہ شعر و شاعری)

پھر محقق طوسی کے حوالے سے بتایا گیا ہے کہ "عبری اور سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا۔" قافیے کے سلسلہ میں بھی حالیؔ کا یہی خیال ہے گو وہ خود قافیہ کو چھوڑ نہ سکے لیکن انھیں اس بات کا پورا احساس تھا کہ "قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔" لکھتے ہیں:

> "یورپ میں بھی آجکل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حُسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ اس کا سننا کانوں کو نہایت خوش گوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس

کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اسی پر ردیف اضافہ فرمائی ہے۔ شاعر کو بلا شبہ اس کے فرائض کے ادا کرنے سے باز رکھتا ہے جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔"

اور اس خلل اندازی کو انھوں نے اس طرح ظاہر کیا ہے:۔

"شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس کے لئے الفاظ مہیا کرے سب سے پہلے قافیہ تجویز کرنا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیالی ترتیب دے کر اس کے ادا کرنے کے لئے ایسے الفاظ مہیا کئے جاتے ہیں جن کا سب سے اخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پا سکے کیونکہ ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ بہم نہ پہونچے اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے۔"

مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء نے قافیہ سے بے اطمینانی کا تو اس قدر واضح اظہار نہیں کیا لیکن نظم نگاری کے ذریعہ نئے طریقہ اظہار کی تلاش کی۔ تشبیہ و ترصیع کے بجائے تمثیل نگاری اور منظر کشی اور تسلسل بیان سے نظم کا نیا شعری پیکر بنایا۔ غزل کی اصلاح بھی ہوئی اور نظم نگاری کا چلن بھی عام ہوا لیکن نئی نسل کے آتے آتے یہ دونوں ذرائع اظہار بھی ایسے پرانے ہو گئے تھے کہ خیال کا پیکر بننے کے بجائے "سخن کا پردہ" ہونے لگے تھے۔

"آزاد نظم" اسی احساس کی مظہر ہے۔ آزاد نظم لکھنے والوں کو اس بات کا احساس نہ تھا کہ قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ بھی اچھی اور نئی شاعری کی جا سکتی ہے لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ روایت نے قافیہ کو غیر ضروری اہمیت بخش دی ہے اور اکثر شاعر کا ذہن اپنے معنی کو بھول کر قافیے کی مناسبات میں گم ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں دو اور حیثیتوں سے بھی قدیم شاعری کی ترتیب میں تبدیلی کا احساس پیدا ہوا۔ ایک اس بنا پر کہ ہماری مروجہ بحریں ہماری قومی موسیقی سے کوئی ربط نہیں رکھتیں۔ اگر قومی موسیقی قوم کے مزاج کی آئینہ دار ہوتی ہے تو ہماری شاعری اور ہندوستانی موسیقی کے نظام میں گہرے رابطے قائم ہونے ضروری ہیں۔ اس احساس کا پرتو عظمت اللہ خاں سے لے کر حامد اللہ افسر اور آزاد نظم لکھنے والے شاعروں تک ملتا ہے دوسرے ہماری آراستہ شاعری نے خواہ وہ نظم میں ہو یا غزل میں اپنی دنیا روزمرہ کی بول چال سے الگ بنالی تھی۔ شاعرانہ تلمیحوں اور تشبیہوں نے شاعرانہ زبان کو عام بول چال کی زبان سے علیحدہ کر دیا تھا۔

(۲)

اس میں شک نہیں کہ اس سے قبل بھی قدیم اور جدید دونوں زمانوں میں وزن، بحر اور قافیہ کے استعمال میں نئے تجربے ہوتے رہے ہیں۔ مختلف جدت پسند شاعروں نے اپنے دور کے مروجہ بحور و اوزان سے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے۔ مغربی ادبیات میں تو آزاد نظم کی روایت بڑی پرانی ہے۔ ڈاکٹر جانسن جیسے اصول پرست نقادوں کی مخالفت کے باوجود آزاد نظم انگریزی شاعری ہی میں نہیں یورپ کی شاعری میں ایک بلند مرتبہ حاصل کر چکی تھی۔

انگلستان کے اعلیٰ ترین شاعر معریٰ نظم کو ذریعۂ اظہار بنا چکے ہیں۔ خود شیکسپیر جب اپنے ڈرامے میں بول چال کی زبان سے قریب ہونا چاہتا ہے یا تقریر اور خطابت کے جوہر دکھاتا ہے تو آراستہ مقفیٰ شاعری کے بجائے بلینک ورس کا استعمال کرتا ہے۔ ڈرائیڈن نظم معریٰ میں پابندیوں کے کم ہونے کی شکایت کرتا ہے اور اس بات کا اندیشہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر نظم معریٰ لکھتے وقت زیادہ لفاظ اور غیر ضروری طور پر "باتونی" ہو جاتا ہے۔ اس کا قول ہے:۔

"The great easiness of blank verse renders the poet too luxuriant."

Drydon: "Preface to the "Rival Ladies."

گو بلینک ورس کا رواج کافی پرانا ہے لیکن فری ورس یا آزاد نظم کی روایات انگریزی ادبیات میں بھی نو عمر ہیں۔ اس قبیل کے تجربے کرنے کا خیال ابتدائی شکل میں ہاپکنس، ییٹس، ٹی ای ہلم (Hulme) کے کلام میں ملتا ہے اور بعد کو ازرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کے زیر اثر اس نے ایک ادبی میلان کی شکل اختیار کر لی۔ اس میلان کو ان مختلف فنی اور ادبی تحریکوں سے بڑی تقویت حاصل ہوئی جو اس دور میں سوریلزم، داداازم، امیجزم، کیوبزم، فیوچرزم کے نام سے عام ہوئیں۔

امیجزم (یا تصویریت کی تحریک) نے ۱۹۱۳ء میں اپنا ادبی منشور ان الفاظ میں مرتب کیا تھا۔

(۱) ہم عام بول چال کی زبان استعمال کریں گے مگر ہمیشہ مناسب ترین لفظ کا انتخاب کریں گے اور محض آرائشی الفاظ سے پرہیز کریں گے۔

(۲) ہم نئے آہنگ پیدا کریں گے جن سے نئی کیفیات (موڈ) کی ترجمانی ہو سکے۔ ہم صرف آزاد نظم ہی کو شاعری کا واحد ذریعۂ اظہار قرار دینے پر اصرار نہیں کرتے لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعر کی انفرادیت کا سب سے بہتر اظہار آزاد نظم میں ہو سکتا ہے، روایتی اصناف میں نہیں۔

(۳) ہم موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی دیں گے۔

(۴) ہم الفاظ کے ذریعے تصویر کھینچنے کی کوشش کریں گے۔ ہم مصور نہیں ہیں لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعری کو مخصوص مناظر اور خیال کو بعینہٖ پیش کرنا چاہئے۔ مبہم اور عام باتوں کے بیان تک محدود نہ رہنا چاہئے۔

(۵) ہم ایسی شاعری پیش کریں گے جو صاف اور واضح ہو۔ غیر واضح اور مبہم نہ ہو۔

(۶) آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ہمارا عقیدہ ہے کہ توجہ کی مرکزیت ہی شاعری کی روح ہے۔[۱]

امپریشن ازم (تاثریت) نے اس بات پر زور دیا کہ ہمیں ان تمام ذرات (atoms) کو جو ہمارے ذہن سے گزرتے ہیں اسی ترتیب کے ساتھ ادب میں محفوظ کر لینا چاہئے اور پھر لے بظاہر غیر مربوط اور بے ترتیب نقشے کی مدد سے اس رابطے کا پتہ لگانا چاہئے جو پس منظر

---

[۱] اصل عبارت یہ ہے:۔ "Let us record the atoms as the fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and in coverent in appcarance, which each sight or incident scores upon the consciousness."

[۲] اصل عبارت یہ ہے:۔ "Break the mythin thin the story directness of speech. The essence of poetry with us, in the age of stark and unlovely activities, is a stark directness, without a shadow of a lie, or of deflection anywhere. Every thing can go, but this stark, bare, rocky direction of statement, this alone makes poetry today." (Letter to Catherine Carswel)

یا حادثہ کو ہمارے شعور سے حاصل ہے۔" پھر تاثریت نے سمبالزم (یا علامت پسندی) کی شکل میں ایک نیا روپ اختیار کیا اور آہستہ آہستہ شاعری کی باگ ڈور لاشعور کے ہاتھ میں آگئی۔ اس عمل کو سوریلزم کی اس تحریک نے پورا کر دیا جو لندن میں سوریلی تصویروں کی نمائش سے شروع ہوئی۔ آندرے برتاں کی سرکردگی میں اس تحریک کی بنیادی کتاب شائع ہوئی۔ ڈی ایچ لارنس نے ۱۹۱۵ء میں ان تحریکوں کو اس طرح بیان کیا تھا:

"آہنگ کو توڑ کر دو۔ تجربات کو براہ راست کہنے کا انداز ہاتھ سے نہ جانے دو۔ ہمارے لئے شاعری کی روح یہی تیکھاپن اور براہ راست انداز ہے خصوصاً اس سنگین اور غیر حسین حقیقتوں کے عہد میں یہی تیکھی اور ننگی سچائی اصل شے ہے جس میں جھوٹ یا غیر متعلق پیرپھیر کا ہلکا سا پرتو بھی نہ ہو۔ ہر شے نظر انداز کی جا سکتی ہے مگر یہ ننگی تیکھی، سخت راست گوئی ایسی شے ہے جو آج شاعری کو شاعری بناتی ہے"[۱] (حاشیہ پچھلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیے)

(کیتھرین کارسویل کے نام خط)

جارجز ہیونے (George Hugnet) نے سوریلزم پر مضمون لکھتے ہوئے رمبو اور اپالونیئر کی طرف اس نے تعریف کی ہے "یہ شاعری اور زندگی دونوں سے اپنے رشتے منقطع کرتے ہیں اور انھیں شاعری کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالنے میں اور اپنی تصویروں کے حسن کے نفرت کرنے میں وہی کمال حاصل ہے جو شعوریت اور غیر شعوریت کی نفی کرنے اور زبان اور خیال کے پراسرار طلسم میں گہری تحقیقات کرنے میں حاصل ہے۔ اور یہی وہ مواد ہے جس پر زیورچ میں ۱۹۱۶ء میں زارا نے دادا ازم کی بنیاد رکھی۔

اس طریقے پر آزاد نظم کی نشو و نما ایک ایسے دور کی شاعری کے ساتھ ساتھ ہوئی جو معنویت کے اعتبار سے بڑا تشکیک پسند اور مایوس تھا۔ ہارٹ کرین کے حوالے سے اس مسئلہ کو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے:

"آج کے شاعر کے سامنے سب سے دشوار سوال یہ ہے کہ دنیا ایک تہذیبی انحطاط سے نکل کر انسانی اقدار کی نئی ترتیب تک پہنچنے والے عبوری دور میں ہے اور ایسی بہت کم اصطلاحیں اور الفاظ باقی رہ گئے ہیں جو مشترک ہوں اور عام طور پر ایک ہی تصور کو ظاہر کر سکیں جن میں وزن ہو اور ایک ہی روحانی عقیدے یا ہر کو سب کے سینوں میں بیدار کر سکیں"[۲]

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری سماجی آہنگ سے دور ہوتی جا رہی تھی اور اس میں محرومی، تنہائی اور کلبیت جگہ پانے لگی تھیں۔ آزاد نظم کا عروج اسی دور میں ہوا جب شاعر کاوش اور سماجی قیود سے بچ کر لاشعور کی آزادی اور انفرادی دنیا کی ساری گھٹن اور شکست خوردگی کو کاغذ پر اسی بے ترتیبی کی حالت میں انڈیل دینا چاہتا تھا۔ اور آزاد نظم نے اس خواہش کو کسی حد تک پورا کیا۔ اس دور کی آزاد نظم عام طور پر اسی قسم کے غیر سماجی جذبات کا آئینہ بنی رہی گو بعد کو اس میں ایسی آوازیں بھی پیدا ہوئیں جن میں سماجی آہنگ موجود تھا۔

(۳)

اُردو شاعری میں بحر کے تجربوں کی کئی نوعیتیں تھیں، ایک طرف وہ تجربے تھے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی اور مولانا ظفر نے کئے تھے جن میں حرف قافیہ کا التزام نہیں رکھا گیا تھا مگر تمام تر اشعار کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی تھی۔ دوسرے وہ تجربے تھے جو رومانوی مزاج کے شعراء نے اپنی نظموں میں موسیقی کی نئی ترتیب قائم کرنے کے لئے اختیار کئے۔ قافیہ کی تنظیم ذرا مختلف طریقے پر کی گئی یا نئی اور بھولی بسری بحریں استعمال کی گئیں۔ مثلاً اختر شیرانی کی یہ بحر:

---

[۱] Surrealism edited by Herbert Read [۲] ایضاً صفحہ ۲۰۱

[۳] Michael Roberts: The Faber Book of Modern Verse P. 26

سکوتِ شب میں اک حسین نازنیں کو دل میں موجزن ہوئے رقص ہے
کہ جس کے رقصِ ناز سے فضائے نیل گوں بنی ہوئی ہوئے رقص ہے

سانیٹ کا رواج ہوا۔ حفیظ جالندھری اور ساغر نظامی نے رواں اور مترنم بحروں کے تجربے کئے۔

تیسرے تجربے کی نوعیت البتہ ان سب سے مختلف تھی۔ ن۔ م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے قافیہ اور ارکان کی نئی ترتیب پر زور دیا اور مصرع کا ایک نیا تصور رائج ہوا۔ راشد نے نظم معریٰ اور آزاد نظم کے امکانات کو واضح کیا۔ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ قافیہ شاعر کا مددگار ہے یہ بتایا "یقیناً ایک ایسی لاٹھی کی مانند ہے جو شاعر کی حفاظت تو کر سکتی ہے مگر جب تک شاعر اندھا نہ ہو اس وقت تک اس کو راستہ نہیں دکھا سکتی

راشد نے ایک اور جگہ لکھا ہے:

> "قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لئے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے حالانکہ بسا اوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر سکہ بند قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا حالانکہ یہی ترغیب اکثر اس کی تباہی کے لئے راہیں صاف کرتی ہے۔"

لیکن ارکان کی ترتیب کے اعتبار سے راشد کے کلام میں بہت کم انقلابی تبدیلیوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ عام طور پر پوری نظم کی بنیاد ایک ہی بحر پر رکھتے ہیں اور مصرعوں کی تقسیم میں اسی طرح ارکان کو کم و بیش کرتے ہیں کہ دو یا تین حصوں کو ملا کر ایک مصرعہ کا آہنگ حاصل ہو جائے۔ آزاد نظم لکھنے والوں نے مصرعوں کی تقسیم کو بھی بدل دیا۔ نظم کے ایک مصرعہ کو توڑ کر کئی کے مصرعوں میں تقسیم کر دینے کے بجائے آزاد نظم لکھنے والوں نے ارکان کی تقسیم پر مصرعے کے لحاظ سے جداگانہ قائم کی اور ہیئت کے اس تجربے کے سب سے بڑے علم بردار میراجی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر راشد کی نظم کا ایک اقتباس دیکھئے:

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں

[کاش اک دیوارِ ظلم
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو]

[یہ عماراتِ قدیم
یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار]

[چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہے]

خطوطِ وحدانی کے اندر دیئے ہوئے مصرعوں کو اگر ایک سطر میں لکھ دیا جائے تو شروع کے مصرعوں کے ارکان حاصل ہو جائیں گے اس کے مقابلہ میں میراجی کی نظم "اونچا مکان" کا ایک اقتباس دیکھئے:

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا اک نقشِ عجیب
اے تمدن کے نقیب!

تیری صورت ہے مہیب
ذہنِ انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر
ان میں اک جوش ہے بیداد کا فریاد کا اک عکس دراز

یہاں کسی بھی دو مصرعوں کو ملاکر ارکان کی ابتدائی تعداد حاصل نہیں کی جاسکتی۔

(۴)

راشد کی شاعری میں فکری عنصر کا انکار ممکن نہیں۔ ان کے احساسات اور تصورات بلاشبہ قدیم، روایتی اور سکہ بند تعبرات سے مختلف ہیں ان کا احساس پرایا نہیں ہے اور ان کے تاثرات خلوص سے عاری نہیں ہیں۔ علاوہ بریں راشد کو آزاد نظم میں قافیہ کی مدد کے بغیر برقرار رکھنے کا جو فن آتا ہے ان کے ہم عصروں میں بہت کم اس پر قادر ہیں۔ وہ آزاد اور معریٰ نظم کو پورے ضبط و احتیاط کے ساتھ برت سکتے ہیں۔ لیکن ان کے افکار میں کلیت، انفرادیت پسندی کی گھٹن اور جزئی کا انداز ملتا ہے انھوں نے بھی نظم معریٰ اور آزاد نظم کو اسی قسم کے جذبات کے لئے ذریعۂ اظہار بنایا جو مغرب میں اس نئی صنف کے ساتھ وابستہ ہو گئے تھے۔

راشد کی شاعری میں وہ سادہ اور تیکھا براہ راست انداز موجود نہیں ہے جس پر ڈی۔ ایچ لارنس نے اس قدر زور دیا ہے اس کے علاوہ ان کی شاعری شعری زبان کو بول چال اور روزمرہ کے قریب نہ کرسکی۔ انھوں نے قدیم تصورات سے اکثر کام لیا ہے اور پرانی علامتوں کے استعمال سے کبھی دریغ نہیں کیا۔ دریچے، کاشانے، چرخ گرداں اور محفل کی پرانی تلمیحیں انھوں نے اسی ٹھاٹھ باٹ کے ساتھ برتی ہیں مگر اس کے باوجود ان کی شاعری کی عام فضا خیال کے اعتبار سے قدیم مشرقی شاعری کے بجائے مغربی تصورات سے قریب تر ہے۔ راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سکہ بند تصورات کے حلقے سے نکل کر خیال کی تابناکی پیدا کی۔ وہ احساس کا بے ساختہ اظہار چاہتے ہیں۔ راشد نے عصر حاضر کے جذباتی مسائل کو صرف نئی ترکیبوں اور علامتوں سے حل نہیں کیا، بلکہ احساسات کی پوری شدت کے ساتھ انھیں بے نقاب کیا۔

راشد کی شاعری حیات کے بارے میں چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے ایلیٹ نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا ہے کہ:۔

"یہ دراصل حکومت کی تنقید نہیں ہے بلکہ ایک تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک و شبہ کا اظہار ہے"

راشد کے کلام میں بھی یہی کلیت اور تشکیک کا لہجہ بار بار ملتا ہے۔ زندگی کیا ہے؟ آیا وہ ان حسیات کا خزینہ ہے جو انسان کا جسمانی وجود حاصل کرتا رہتا ہے یا کوئی روحانی تصور ہے جسے افلاطونی ماورائیت یا مذہبی سریت کی شکل میں سمجھا جاسکتا ہے؟ اس سوال کا جواب راشد کی شاعری میں پہلی صورت میں ملتا ہے۔ روح اور جسم کے آہنگ کا وہ پوری طرح قائل ہے اور روح دراصل ان حسیاتی ہیجانات اور جسمانی نشاط کے لمحوں ہی کا نام ہے جن سے انسان روزمرہ کی زندگی میں دوچار ہوتا ہے اور اس جسمانی نشاط کو مشرقی اخلاق نے گناہ سے تعبیر کر رکھا ہے۔ اس راستے سے وہ نیکی اور بدی کی نئی اقدار تک پہونچتا ہے:۔

روح تو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
ہے اسی کی یاد سے حاصل مجھے قرب حیات
روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں؟! (اظہار)

●

تیرے پیکر میں جو روحِ زیست ہے شعلہ فشاں

وہ عظمتِ معرکہ ہے مقام وہ وقت کی راہوں سے دور
بیگانۂ مرگ و خزاں!
ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا
زندہ و تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور (طلسم جاوداں)

•

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اس خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں!
روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
آ اسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں! (اتفاقات)

بعد کی کچھ نظموں میں لذت کوشی کی یہ لہر اجتماعی یاسی کی شکل اختیار کر لیتی ہے گو "زنجیر" اور "نئی کرن" میں امید کا ہلکا سا پرتو ملتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی راشد کی شاعری میں خدا کا وہی احساس ہے جس کی ترجمانی ایلیٹ کی نظم Waste Land "بنجر زمین" کرتی ہے۔

میرا جی نے اس تمدنی کرب کو فرانسیسی انحطاطیوں کے نہج پر حل کرنا چاہا انھوں نے خود اعتراف کیا ہے:۔

"موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش —— سیاسی، سماجی اور اقتصادی —— نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مطمح نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔" ("میری بہترین نظم" مرتبہ حسن عسکری ص ۱۸۵)

انھوں نے تہذیب اور شعور سے راہ فرار اختیار کی فرائڈ کے زیر اثر انھوں نے اپنی شاعری کا موضوع حقیقی جنس کو قرار دیا اور شعور کی دنیا سے بھاگ کر لاشعور اور منتشر احساسات کی بوقلمونیوں میں پناہ لی۔ یہ دنیا صاف الفاظ اور اونچی آواز میں بولنے کے بجائے اشاروں اور سرگوشیوں میں بات کرتی ہے اور یہی سرگوشی اور ایمائیت کی آواز میرا جی کی شاعری ہے۔

میرا جی کی نفس مضمون اور ان کی ایمائیت پر تنقید کی جا سکتی ہے لیکن اس کا انکار ممکن نہیں کہ میرا جی نے شاعری میں ظاہری لیپ پوت کی جگہ اصل احساس اور ذاتی، براہ راست تجربے کے خلوص کو اپنایا۔ میرا جی شاعری اس لئے کرتے تھے کہ شاعری ان کے لئے ایک ضرورت تھی انھیں چند احساسات کو خارجی شکل دینا تھی تاکہ ان کے سینے کی گھٹن اور جذبات کا دخور اظہار کا راستہ پا سکے اور انھیں تسکین حاصل ہو جائے ان کی شاعری مریض کے ہاتھ کی بیساکھی ہے۔ آرائش کی چھڑی نہیں ہے۔

ابہام اور اشاریت کے باوجود میرا جی نے نفس مضمون پر زور دیا اور بیان کی ملمع کاری اور روایتی سجاوٹ کو نظر انداز کر دیا۔ انھوں نے راشد کی سجائی ہوئی مشرقی محفل کے آداب سے بھی انحراف کیا ان کی بزم بھی سجائی اور پر تکلف نہیں ہے بلکہ پکاسو کی تصویروں اور جاز کے نغموں کی طرح مضطرب اور بظاہر غیر مرتب ہے۔

"اونچا مکان" کا ایک اقتباس ہے:۔

اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لئے
بھول کر تیرگیٔ روح کو، میں آ پہونچا
اس بلندی کے قدم میں سننے لئے

جس پہ تو سینکڑوں آنکھوں کو چھپائے ہوئے استادہ تھی، ہے
ترے بارے میں سنائی تھیں لوگوں نے مجھے
کچھ حکایاتِ عجیب

اس نثر کی سی directness کا مقابلہ "آ نغمہ" کے اس بند سے کیجئے:

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آ مری جان، مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے
(دریچے کے قریب)

میراجی کی نظمیں گو بظاہر بے ترتیب ہیں لیکن ان میں موسیقی اور آہنگ کا بڑا سلیقہ ہے۔ ان کی شاعری رجبو یا امریکی شاعر ای ای کمنگس (E. E. Cummings) کی طرح لاشعور کی داستانیں ضرور ہیں لیکن ان داستانوں کے بیان کرنے میں ربط اور ترتیب کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا گیا ہے۔ ایمائیت میراجی کا مخصوص ذریعۂ اظہار ہے اور وہ علامتوں کے ذریعہ جنس کے ٹیڑھے میڑھے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ بادل، سمندر، لباس، پیڑ ان کے کلام میں مختلف جنسی اور نفسیاتی علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ میراجی کا نظریہ حیات بھی بڑی حد تک ہیجانی ہے اور وہ انہی ہیجانات کو اصل حیات قرار دیتے ہیں کیونکہ انسان کے لئے زندگی کے بارے میں علم حاصل کرنے کا واحد ذریعہ احساس و ہیجان ہی ہے۔ ایک نقاد نے آزاد نظم کی تعریف اس طرح کی ہے: "آزاد نظم قدیم دفور کو پھر سے حاصل کرنے کی کوشش ہے، الفاظ کو اس قدر پھیلاؤ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے کہ ان کی معنویت کو صرف و نحو کے اصولوں سے نہ جکڑا جائے بلکہ یہ الفاظ جذبے اور احساس تک رہنمائی کر سکیں جیسے کہ قبائلی انسان زبانی اشاروں، آواز کے اتار چڑھاؤ کے ذریعہ یا خیال کو کسی علامت کے ذریعے ظاہر کرتا تھا اور اس کو مخصوص نام نہیں دیتا تھا"[1]

---

[1] اصل عبارت یہ ہے: "Free verse is an attemp to recapture the old abondon, to use words so loosely that one cannot pin down the content to grammer and alphabet, but can catch the urge and impulse as did premitive man through verbal gestures, the modulation of the voice and by symbolising the idea without expressing its name" H. V. Routh: English Literature and Ideas in Twentieth Century.

میراجی کے کلام میں الفاظ معنویت کے لحاظ سے نہیں آتے بلکہ اشاروں کی حیثیت سے آتے ہیں۔ علاوہ بریں اگر آزاد نظم کو ہیئت اور آہنگ کے اعتبار سے کسی نے پورے طور پر برتا ہے تو وہ میراجی ہیں۔ گو ان کی شاعری بھی مایوسی، خلا اور نفسیاتی الجھنوں کے موضوعات سے نہ نکل سکی لیکن انھوں نے اس نئی صنف کو پروان چڑھانے میں بڑا کام کیا۔

ان کے تحت الشعوری تجربے کی وقتی کامیابی نے نئی نسل کو بڑا متاثر کیا اور مختار صدیقی، قیوم نظر، مخمور جالندھری، کمال صدیقی اور دوسرے شعراء داخلیت اور لاشعور کے اس خول میں اسیر ہو گئے۔ یوسف ظفر نے اس حلقے سے نکل کر جلد ہی معریٰ نظم کی طرف رجوع کیا۔ اور لاشعور کی پہنائیوں کے بجائے شعور کی مایوسی اور تنہائی کو بیان کیا۔ مختار صدیقی نے ہیئت اور مصرعوں کی ترتیب کو بڑی اہمیت دی اور ہندوستانی سنگیت کی راگ مالا کو شاعری میں فضا اور موسیقانہ ترتیب کے ساتھ پیش کرنا چاہا لیکن لاشعور کی چھاپ ان کے کلام پر اس قدر گہری تھی کہ ان کی آواز عام فہم نہ ہو سکی۔

سلام مچھلی شہری نے اس سلسلے میں بہت سے تجربے کئے ان کی آزاد نظمیں کبھی رقص کی کیفیت کو اسی ترتیب اور مصرعوں کے انداز سے ظاہر کرتی ہیں کبھی مصوری کے مختلف رنگوں کو نئے اسالیب میں اسیر کرتی ہیں اور کبھی اپنی نظموں میں مکالموں کی سی بے ساختگی اور لہجہ برقرار رکھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ آزاد نظم سے یہ فائدہ اٹھایا جا سکتا تھا کہ اس کے آہنگ میں موسیقی کی دوسری ترتیب سمو لی جائے اور اس فائدے کو سلام نے اکثر حاصل کیا ہے۔ "جنگل کا ناچ" اور ان کی دوسری نظموں میں یہ نئی ترتیب برتی گئی ہے۔ فکر کے فقدان اور فلسفیانہ شعور کی کمی نے سلام کے تجربوں کو اعلیٰ حیثیت حاصل نہ ہونے دی۔ ورنہ ممکن تھا کہ سلام کے تجربے آزاد نظم کو ایک نئی سطح تک لے جانے میں کامیاب ہوتے۔

آزاد نظم کو لاشعور اور قلبیت کے لپیٹے سے نجات پانے میں کافی وقت لگا۔ یوں تو مخدوم کی نظم "اسٹالن کی آواز پر" اور اختر الایمان کی دو ایک نظمیں اس صنف میں شعوری احساس کی روشنی پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوئیں لیکن دھارے کا رخ نہ موڑ سکیں البتہ سردار جعفری نے اس صنف کو نئے سانچے میں ڈھال دیا۔

سردار جعفری کی شاعری نے آزاد نظم کو داخلیت سے نکال کر عصری مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مایوسی اور محرومی کے بادل چھٹے۔ "بنجر زمین" (Waste Land) کی فضا سے نکل کر آزاد نظم کو زیادہ مثبت موضوعات کا سہارا ملا۔ سردار جعفری کی آزاد نظم راشد اور میراجی کی روایت سے مختلف ہے اور انھیں اس بات کا احساس ہے کہ اس صنف کو ان دونوں شعراء سے مختلف جذبات کا آئینہ دار بھی بنایا جا سکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ آزاد نظم کو محرومی، تنہائی اور قلبیت کے مترادف سمجھ لیا جائے۔

سردار جعفری نے آزاد نظم میں وسعت پیدا کی۔ انھوں نے کوشش کی کہ ہر موضوع پر اس صنف میں اظہار خیال کیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر موضوع کو اپنانے کی خواہش جس قدر مبارک ہے اسی قدر ہر موضوع کو شعریت کے ساتھ برتنا دشوار ہے اور اس دشواری کو سردار جعفری بھی حل آسان نہ کر سکے۔

خارجی اور بیانیہ شاعری کے جوش میں سردار جعفری سادگی اور راست گوئی directness سے دور چلے گئے اور آزاد نظم نے سکہ بند انداز و آرائش کی طرف دوبارہ رجعت شروع کی۔ تشبیہ و استعارہ پھر مزاج شعر بننے لگے اور سیدھی سادی باتوں کو سجانے بنانے کا رواج پھر عام ہونے لگا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ خیال کی ندرت اور تابناکی سے توجہ ہٹ گئی اور انداز بیان کے خالص روایتی سجاؤ بناؤ پر سطحی توجہ صرف ہونے لگی۔ ایک ہی بیان پھیل کر تین تین چار چار صفحوں کی وسعت اختیار کر گیا۔ اور خیال کی عمومیت کو صنعت گری کے لباس پہنا کر خوب صورت بنانے کی کوشش ہونے لگی۔ اس طرح سردار جعفری کے کلام میں لفظی خطابت اور غیر ضروری طوالت پیدا ہو گئی

اور ان کی نظموں سے وحدتِ تاثیر کا احساس جاتا رہا۔ مثال کے طور پر "سیلابِ چین" کا ایک حصہ دیکھئے۔ شاعر "برق رفتار لمحوں" سے پوچھتا ہے "انقلاب اب کہاں ہے؟" ان کا جواب ہے:۔

"چین میں"
کوہ مناروں سے آواز آئی
مرغزاروں
گرجتے ہوئے آبشاروں
دہکتے ہوئے لالہ زاروں سے آواز آئی
"چین میں، چین میں"
وادیاں گونج اٹھیں
ندیاں چین کا نام لے کر سمندر میں دوڑیں
چین کا نام لے کر سمندر سے کالی گھٹائیں اٹھیں
شرق اور غرب میں
چین کا نام بارش کے قطروں کی صورت میں ٹپکا
پیاسی دھرتی نے اس نام سے اپنے لب تر کئے
اور کسانوں نے کھیتوں کو سینچا
کونپلیں نرم مٹی سے اس نام کو اپنے دل میں چھپا کر اگیں
اور یہ نام سو پھول بن کر کھلا ——— وغیرہ وغیرہ

اس لفظی اور بے جا طوالت کا ایک اور بھی سبب ہے۔ سردار جعفری ہنگامی واقعات سے انسانی زندگی کی عام حقیقتوں تک پہونچنے کے بجائے صرف ان کی ہنگامی نوعیت پر اکتفا کر لیتے ہیں۔ موضوع کا ہنگامی ہونا فی نفسہٖ بُری بات نہیں ہے لیکن اگر اس موضوع کے سہارے سے شاعر عظیم تر اور عام انسانی سچائیوں تک نہ پہونچ سکے تو یہ ہنگامی موضوع (TOPICAL) ادبی ہونے کے بجائے صحافتی اور سطحی ہو جاتے ہیں۔ اچھی نظم الیکشن پر بھی لکھی جا سکتی ہے۔ اور اگر اس موضوع کے رشتے شاعر نے کائناتی مسائل سے ملا دیئے ہیں تو اس نظم میں عظمت کے نقوش بھی پیدا کئے جا سکتے ہیں لیکن اگر اس نظم کا مقصد محض الیکشن جیتنا ہے اور صرف خود کو اس وقت کے ہنگامی معاملات کو سمیٹنے تک محدود کرنا ہے تو پھر اس کی ادبی عظمت کا مجروح ہونا یقینی ہے صحافت اور سیاسی خطابت اسی چور دروازہ سے داخل ہوتی ہیں۔

اس کا ایک دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ سردار جعفری کی شاعری سیاسی واقعات کا آئینہ خانہ تو بن گئی لیکن اسی کے رشتے فلسفیانہ فکر سے مربوط ہوئے اگر سردار جعفری کی شاعری میں کسی واضح نظریۂ حیات کو ڈھونڈا جائے تو اس کے نشانات مشکل سے ملیں گے۔ ایسا لگتا ہے کہ کائناتی مسائل ان کے احاطۂ فکر سے دور ہیں۔

مربوط نقطۂ نظر کی اس کمی کی وجہ سے ان کی معریٰ اور آزاد نظموں میں خطابت کا لہجہ آ گیا اور اس لہجے کو بے رنگی سے بچانے کے لئے انھیں روایتی مرصع کاری سے کام لینا پڑا۔ قدیم (IMAGERY) پھر اختیار کی جانے لگی۔ اور تجربے کی براہ راست اظہار کی جگہ سجاوٹ اور بناوٹ نے لے لی۔ "قریب" کا ابتدائی حصہ دیکھئے:۔

ناگہاں شور ہوا
کہ شبِ تارِ غلامی کی سحر آپہونچی
انگلیاں جاگ اٹھیں
بربط و طاؤس نے انگڑائی لی
اور مطرب کی ہتھیلی سے شعاعیں پھوٹیں
کھل گئے ساز میں نغموں کے مہکتے ہوئے پھول
لوگ چلائے کہ فریاد کے دن بیت گئے
راہزن ہار گئے
راہرو جیت گئے

"مطرب کی ہتھیلی کی شعاعیں" "ساز میں نغموں کے پھول" اور "بربط و طاؤس" کا تذکرہ روایتی ساز و سامان کی صاف غمازی کر رہا ہے اور جس غیر ضروری آرائش اور تشبیہ زدگی کے خلاف مولانا محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" کے دیباچے میں تنبیہ کی تھی اس کے دہرانے کی ضرورت اس جگہ بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہاں شاعر براہِ راست تجربے کے بجائے مضمون آفرینی کی بھول بھلیوں میں پھنستا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

سردار جعفری نے معریٰ اور آزاد نظم کو جس قدر سے آشنا کیا اسے ڈرائنگ روم کی گھٹن سے نکال کر کھلی فضا اور پرہجوم جلسہ گاہوں میں لائے اور گو اس افراتفری میں ان سے غلطیاں بھی ہوئیں لیکن یہ ثابت ہو گیا کہ یہ نئی صنف محض کلبیت، انفرادیت پرستی اور مریضانہ داخلیت کے لئے مخصوص قرار دی جا سکتی ضروری نہیں ہے کہ اس میں صرف نفسیاتی الجھنوں، لاشعور کی گتھیوں اور شکست خوردگی کے جذبات ہی نظم کئے جائیں۔ اسے فکر کی تابانی اور حوصلہ کی جلوہ سامانی کی آماجگاہ بھی بنایا جا سکتا ہے۔

ہمارے اپنے عہد میں کچھ دنوں سے آزاد اور معریٰ نظم کا چلن کم ہو چلا ہے۔ نئی نسل یا تو غزل کی طرف مائل ہو رہی ہے یا مقفیٰ نظموں کی طرف ان کا ذوقِ ندرت پسندی قافیہ کی ترتیب میں معمولی تبدیلیوں ہی سے قانع ہو جاتا ہے۔ یہ میلان اس لحاظ سے تو قابلِ ستائش ہو کر عہدِ جدید اپنی روایات سے آشنا ہوتا جا رہا ہے لیکن روایت کا احساس جس قدر مستحسن ہو روایت کی تقلید اسی قدر خطرناک ہے اس نقطۂ نظر سے روایت پرستی کا میلان مبارک نہیں تشویشناک ہے آزاد اور معریٰ نظم لکھنے کے لئے غزل اور مقفیٰ نظم کے مقابلے میں کہیں زیادہ فکری سرمایہ کا تقاضہ کرتی ہے اور اگر فکر کا تانا بانا ذرا بھی کمزور ہو تو صاف جھلک دکھاتا ہے۔ یہاں نہ قافیہ اس عیب کو چھپانے کے لئے موجود ہوتا ہے اور نہ دوسرے مصرعوں کی آب و تاب اس کی ستر پوشی کر سکتی ہے اگر آزاد اور معریٰ نظم سے نئی نسل کی یہ بے پروائی جرأتِ فکر کے افلاس کی وجہ سے ہے تو یقیناً یہ فالِ بد ہے۔

(۴)

آخر میں اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ آزاد اور معریٰ نظم نگاری کے امکانات اور اندیشے کیا ہیں اور ان کے پیشِ نظر ان کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی کی جا سکتی ہے یا نہیں؟

آزاد نظم کے بارے میں آڈن کے قول سے یہ بات کسی حد تک صاف ہو جائے گی:

"وہ شاعر جو آزاد نظم لکھتا ہے روبن سن کروسو کی طرح ہے جو ایک ریگستانی جزیرہ کا باشندہ ہے اسے خود کھانا پکانا پڑتا ہے کپڑے دھونے پڑتے ہیں اور سینے پرونے کا کام بھی خود ہی کرنا پڑتا ہے۔ چند باتوں کو چھوڑ کر یہ مردانہ آزادی بعض دفعہ نئی اور موثر تخلیق پیش کر سکتی ہے۔"

مختصر یہ کہ آزاد اور معرّیٰ نظم لکھنے والا شاعر خیال کی تابناکی کو بنیادی اہمیت دینے کی ذمہ داری لیتا ہے اور پٹے پٹائے اور آزمودہ کار نسخوں کو نظر انداز کر کے نئی ترتیب کے ساتھ اپنی نظم میں موسیقی اور آہنگ قائم رکھنے کے چیلنج کو قبول کرتا ہے یہ کام بیک وقت مشکل بھی ہے اور ضروری بھی۔

اس لحاظ سے آزاد اور معرّیٰ نظم نگاری کے مستقبل کا تصفیہ اسی بنیادی سوال پر منحصر ہے کہ ہمارے شاعر کس حد تک مربوط فکر کے اہل ہیں اور ان کا فکری ذخیرہ کس قدر ہمہ گیر اور مربوط ہے۔ اگر اس کو میرا جی اور راشد کے خیالات کو لازم و ملزوم نہ سمجھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس صنف میں ابھی خاصی لچک اور گنجائش موجود ہے ابھی تک روایتی سنگ بندی اس صنف میں عام نہیں ہوئی اور لازمی نہیں ہے کہ ان کا نام سنتے ہی لکھنے والے کا قلم ایک خاص روش پر چل نکلے۔

آزاد اور معرّیٰ نظم میں قافیے کی رکاوٹ کے بغیر مربوط اور باوزن باتیں کہی جا سکتی ہیں۔ قدیم روایتی پابندیوں سے ہٹ کر نئے سائنٹفک فلسفیانہ اور عمرانی مسائل پر اظہار خیال کیا جا سکتا ہے اور محض پرانے مضامین دہرانے کے بجائے نئے علمی تصورات کو شعر کے پیکر میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ یہ کام ابھی تک ریاضت سے بے پروائی، مطالعے کی کمی اور تن آسانی کی وجہ سے سرانجام نہیں دیا گیا۔

اس کے علاوہ یہاں صرف خیال کی تابانی اور جدت طرازی سے لالہ زار کھلایا جا سکتا ہے۔ یہاں تشبیہہ و استعارے کے سہارے یا قدیم مرصع کاری کی جگالی سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے اور شعر کی زبان اور روزمرہ کی زبان کی درمیانی خلیج پاٹی جا سکتی ہے آزاد نظم منظوم ڈراموں کے لئے مثالی ذریعۂ اظہار کا حکم رکھتی ہے اور اس میں مکالموں کو پوری بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے اس میں خارجیت اور واقعہ نگاری کو پوری حسن کاری کے ساتھ برقرار رکھا جا سکتا ہے پھر موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ سے بھی اس نئے ذریعۂ اظہار کی مدد سے گہرے رابطے قائم کئے جا سکتے ہیں جس طرح رقص اور مصوروں کے شاہکاروں کے پیکر اس نئی صنف میں جوں کے توں پیش کرنے کی کوشش کی گئی اسی طرح عہد حاضر کے تہذیبی ورثے کے اظہار کے لئے تنظیم کی سب سے موزوں صنف آزاد نظم کہی جا سکتی ہے۔ تجربے کا بے روک ٹوک اظہار اور احساس واقعی کا براہ راست بیان جس قدر اس صنف میں ہو سکتا ہے اس قدر شاید ہی کسی دوسری صنف میں ممکن ہو۔

اسی آسانی کو آزاد نظم کی سب سے بڑی دشواری بتایا جاتا ہے۔ ڈرائیڈن نے لکھا ہے کہ "تخیل کو خاص طور پر آزاد نظم میں شکاری کتے کی طرح زنجیر پہنائی جانی چاہئے تاکہ وہ بے قابو نہ ہونے پائے" روتھ (ROUTH) نے اسے "خطرناک حد تک دشوار اور اس سے بھی زیادہ خطرناک حد تک آسان" قرار دیا ہے۔ قافیہ کی رکاوٹ نہ ہونے اور موسیقی کی ترتیب میں خود مختاری حاصل ہونے کی وجہ سے شاعر کے لئے ادھر ادھر بہک جانے کا اندیشہ زیادہ ہو جاتا ہے اور ضبط و احتیاط اور حسن تعمیر پر نظر رکھنے کے بجائے شاعر خطابت اور لفاظی کی طرف مائل ہو سکتا ہے۔ خطابت کے لئے آزاد اور معرّیٰ نظمیں بہت ہی موزوں ہیں اور لفاظی کے لئے اس صنف میں کوئی رکاوٹ موجود نہیں۔

ان امکانات اور اندیشوں کے پیش نظر اتنی بات تو قیاس سے کہی جا سکتی ہے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئی معنویت لائے گا اور اگر آنے والی نسل ندرتِ فکر کی ساری صلاحیتوں سے عاری نہ ہوئی تو ادب میں نئے نفس مضمون کے ساتھ ساتھ نئے انداز بیان کے لئے بھی گنجائش نکلے گی۔ اس کی ضرورت پیدا ہوگی کہ قدیم سنگ بند اصناف سے الگ ہٹ کر کوئی ایسا ذریعۂ اظہار تلاش کیا جائے جو ہمہ گیری، وسعت اور تازگی کے ساتھ نئے تجربات اور حقیقی احساسات کو ظاہر کر سکے جس میں قدیم ترصیع اور روایت کے طلسم کی جگہ سادگیٔ ادا اور جدت خیال لے سکے اور شاعری خیال کا آئینہ بن جائے خیال کا نقاب نہ بنے اور اگر یہ خیال صحیح ہے تو یہ سمجھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ آزاد یا معرّیٰ نظم کا مستقبل تاریک ہے۔

آج سب سے زیادہ ضرورت اس بات کی ہے کہ آزاد اور معرّیٰ شاعری کو راشد اور میرا جی کی "منفیت" کے مترادف نہ سمجھا جائے اور اسے خطابت سے بچا کر نئی مثبت قدروں کا امین بنایا جائے۔ ابھی آزاد اور معرّیٰ نظم کا مشن پورا نہیں ہوا ہے۔ اس نئی صنف کے اندیشوں کو پرکھے بغیر اور اس کے مشن کو پورا کئے بغیر نئی ادبی نسل اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔

غزل اور نظم کا بُنیادی فرق

(ڈاکٹر وزیر آغا)

بعض لوگ غزل اور نظم کے فرق کو تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا موقف یہ ہے کہ ان دونوں اصنافِ شعر میں "شعریت" ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے اور شعریت کو ٹکڑوں اور قاشوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ اصولی طور پر یہ بات غلط نہیں بعینہٖ جیسے یہ بات بھی غلط نہیں کہ عورت اور مرد دونوں انسان ہیں اور ان میں "انسانیت" ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے۔ بایں ہمہ عورت اور مرد میں فرق قائم کرنا ممکن بھی ہے اور مستحسن بھی! بالکل اسی طرح غزل اور نظم شاعری کے زمرے میں شامل ہونے کے باوصف ایک دوسری سے مزاجاً مختلف ہیں۔ اور ان کے فرق کو واضح کرنا بلکہ صدا ملحوظ رکھنا شاعری کے فروغ کے لئے ازبس ضروری ہے بصورتِ دیگر اُس "ملغوبہ" کی تخلیق جاری رہے گی جسے کسی بہتر اور شریف تر لفظ کی عدم موجودگی میں "تیسری جنس" کے نام سے بآسانی موسوم کیا جا سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہر صنفِ ادب کی چند مبادیات، اس کے پیکر کے چند خطوط اور اس کے مزاج کے بعض منفرد پہلو ہوتے ہیں جو اپنی ترتیب، ہیئت اور آہنگ کے لئے اپنے ماحول سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ ماحول سے مُراد محض وہ سماجی نظام نہیں جو اپنے رسم و رواج، روحانی تصورات، نسلی امتیازات اور زندگی کے بارے میں ایک خاص نقطۂ نظر کے باعث قطعاً منفرد نظر آتا ہے بلکہ اس سے مراد زمین کی خاصیت، اس کے نمک، ہوا اور پانی کا ذائقہ، اس کے فراخ سینے پر پہاڑوں، صحراؤں اور جنگلوں کا وجود یا عدم وجود اور اس کے موسمی حالات میں برہمی یا توازن کے وہ عناصر بھی ہیں جو جسم کے علاوہ روح اور زبان پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں چنانچہ ان اثرات کے تحت کئی بار ایک زبان کسی ایسی نئی صنفِ ادب کو بھی جنم دے دیتی ہے جو دوسری زبانوں میں موجود نہیں ہوتی۔ غزل کی نمو ایک خاص ماحول کی کسی ایسی ہی کروٹ کا نتیجہ ہے اور اس کا مزاج ایک بڑی حد تک اس فضا کا منت کش ہے جس میں اس نے جنم لیا ہے۔

غزل مشرق کی پیداوار ہے۔ مغرب کی ادبیات میں اس کے نقوش مشکل ہی سے نظر آئیں گے وہاں دوسری اصنافِ شعر بالخصوص نظم کو فروغ ملا ہے۔ مگر یہ فروغ کسی شعوری اقدام کے تابع نہیں بلکہ یہ نتیجہ ہے اُس مادی نقطۂ نظر کا جس کے پس پشت سوچ کا ایک خاص انداز ہمیشہ بہت توانا رہا ہے۔ دراصل مغرب میں زبان و ادب کے فروغ کا دَور کشمکشِ حیات کا وہ دَور ہے جس میں خاندان کے ساتھ فرد کا رشتہ مضبوط نہیں تھا اور فرد کی اپنی بقا کا سوال اجتماعی مفاد کے سوال سے کہیں زیادہ اہمیت اختیار کر گیا تھا جغرافیائی اعتبار سے یہ ایک ایسا خطۂ زمین تھا جس میں مشرقی ممالک کی سی فراوانی اور فراغت عنقا تھی اور انسان کو جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے ایک طویل جد و جہد کے مراحل سے گزرنا پڑتا تھا۔ اس کی حیثیت ایک خوشہ چیں کی سی نہیں تھی بلکہ اُسے تو خوراک تک کے حصول کے لئے تگ و دو کرنا پڑتی تھی۔ نتیجتاً اُس کے ہاں فکر و نظر کا استقرائی طریق INDUCTIVE METHOD

ابھر آیا جو مادی سطح پر تجربے کے جملہ مراحل سے گزرنے کے عمل سے مشابہ تھا۔ یہ استقرائی انداز فکر اجزاء کے تجزیہ اور مطالعہ سے حقیقت کے ادراک کی ایک کاوش تھی۔ مغربی فکر کی یہ بنیاد آج تک قائم ہے اور مغرب میں طبیعات، نفسیات، حیاتیات، علم الانسان، طب اور دوسرے علوم کی حیرت انگیز ترقی اسی طریق فکر کا نتیجہ ہے۔

مغرب کی شاعری میں نظم کی طرف شعراء کا میلان بھی اسی انداز فکر کا مظہر تھا۔ وہی شے جو مغرب میں زندگی کو شدید وابستگی اور تجزیئے اور تحلیل کے عمل کی صورت میں ابھری تھی، اپنی ہئیت کو ذرا سا بدل کر نظم کے پیکر میں ڈھل گئی اور شاعر نے نظم کو اپنے تجربات اور واردات کے تجزیاتی مطالعہ کے لئے وقف کر لیا چنانچہ نظم میں جو ایک خاص فرد کے دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے اور عمومیت کے بجائے انفرادیت کے شواہد ملتے ہیں، یہ سب کچھ زندگی کے باب میں اس نقطۂ نظر کے اثرات ہیں جو مغرب پر ازمنۂ قدیم سے مسلط رہا ہے گویا نظم بحیثیت مجموعی شخصی تاثرات کی نقاب کشائی کرتی ہے۔ اس کے برعکس غزل کے دائرۂ عمل میں داخل ہوتے ہی شخصی تصورات عمومی کیفیات میں ڈھل جاتے ہیں اور فرد کے تجزیہ کے بجائے ہمہ گیر اور اجتماعی پہلو ابھر کر نمایاں ہو جاتے ہیں یہی غزل کا ممتاز ترین وصف ہے۔

لیکن غزل کی اس امتیازی خصوصیت کی نمو یا یوں کہیئے کہ خود غزل کی نمو کوئی حادثہ نہیں ہے بلکہ یہ تو اس ماحول کی صدائے بازگشت ہے جس میں سر بفلک پہاڑ، حد نظر تک پھیلی ہوئی سطح مرتفع، آسمان کی لامحدود وسعت اور اشیاء کی افراط اور فراوانی تھی ایسے ماحول میں فرد کو وہ فراغت نصیب تھی جو روحانی پرواز کے لئے ازبس ضروری ہے، اس کے علاوہ اس کی ساری شخصیت بھی سماج کی وسیع تر "شخصیت" کا ایک جزو بن گئی تھی اور اس کے اقدامات میں بھی اپنی ذات کی بہبود سے کہیں زیادہ سماج کے تحفظ کا جذبہ نمایاں ہو گیا تھا۔ گویا ایک طرف اسے ماحول کی وسعت اور کشادگی نصیب تھی جو اس کے مطمح نظر کو وسعت اور کشادگی سے مملو کر رہی تھی اور دوسری طرف وہ اپنی ذات کے خول میں مقید ہونے کے بجائے ایک وسیع تر معاشرتی نظام سے ذہنی اور جذباتی طور پر منسلک تھا۔ اس کا نتیجہ اس مخصوص انداز فکر کی صورت میں ظاہر ہوا جسے استخراجی طریق فکر DEDUCTIVE METHOD کا نام دینا چاہیئے اور جس کے زیر اثر فرد نے پہلے حقیقت یا سماجی کل کا ادراک کیا اور پھر زندگی کے مظاہر کو اس حقیقت کے ثبوت میں پیش کرنے کی سعی کی۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق میں مذہب کا آغاز ہوا۔ اور خدا کی وحدت کا ایک ایسا تصور پیدا ہوا جو کسی تجزیاتی مطالعہ یا سائنسی طریق کار کا رہین منت نہیں تھا۔ تصوف اور ویدانت کے عظیم نظریات بھی اسی طریق فکر کے غماز ہیں۔ بالخصوص ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کا تصور تو ایک ایسے ماحول ہی میں پیدا ہو سکتا تھا جو وسعت اور کشادگی سے مملو ہو اور جہاں سماجی نظام کی اکائی نے فرد کی کلبلاہٹ کو اپنے پروں تلے ڈھانپ رکھا ہو۔ ان تمام باتوں نے انسان کی تخلیقی جہت کو بھی متاثر کیا اور غزل ایسی صنف کو وجود میں آنے کی تحریک دی جس میں تفکر کی کشادگی تاثر کی ہمہ گیری ربط باہم کی فراوانی اور اظہار کی کفایت موجود تھی۔ غزل میں عصر حاضر کی تحریکوں اور معاشرے کی اجتماعی کروٹوں کی ترجمانی کا باعث بھی یہی ہے۔

نظم بنیادی طور پر تاثر یا جذبے کے تجزیاتی مطالعہ کا ایک وسیلہ ہے اور اس خاص میدان میں اس کا کوئی حریف نہیں اس طرح غزل کی امتیازی خصوصیت تجزیاتی مطالعہ نہیں بلکہ اجتماعی محاکمہ ہے اور اس ضمن میں غزل نے جس خوبی اور نفاست سے مختصر سے پیمانے میں بڑے بڑے مطالب کو سمیٹا ہے، شاعری کی کسی اور صنف کے بس کا روگ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا طرۂ امتیاز اس کی گہرائی ہے اور غزل کی امتیازی خصوصیت اس کی وسعت! اس فرق سے قطع نظر دونوں کے پس پشت تخلیقی عمل کی نوعیت ایک سی ہے کیونکہ تخلیقی عمل زندگی کی عام اور بوجھل سطح سے ایک لطیف تر سطح کی طرف جست بھرنے کا نام ہے۔ یہ فنکارانہ جست غزل نظم بلکہ ہر تخلیقی ادب پارے کی نوک ہے البتہ نظم کی جست کو اس غواصی سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جو سمندر کی بالائی سطح اور اس کی گہرائی کے مابین آمد و رفت کے ایک نئے سلسلہ کا آغاز کرتی ہے۔ اور غزل کی جست کو اس پرواز سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جو زمین سے اوپر اٹھ کر

آسمان کی وسعتوں کی طرف بڑھتی ہے۔ میں نے یہ مثال محض بات کی وضاحت کے لئے دی ہے ورنہ کہنے کا مدعا فقط یہ ہے کہ غزل سماجی روابط اور اجتماعی کیفیات کی نقیب و داعی ہے، جب کہ نظم جذبے اور فکر کی تہہ در تہہ کیفیات کو سامنے لاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور غزل کی اندر سے باہر کی طرف!

غزل کے دائرۂ عمل میں وسعت اور کشادگی کے عناصر کا وجود اور غزل کا وہ میلان کہ زندگی کو بکھرے ہوئے ٹکڑوں کے بجائے ثابت حقیقتوں کی صورت میں پیش کیا جائے، غزل کے مخصوص مزاج کی تشکیل میں ممد ثابت ہوا ہے جس طرح نوکیلے اور ناتراشیدہ پتھروں کو اگر ایک ایسی جگہ ڈھیر کر دیا جائے جہاں انھیں ایک دوسرے سے الجھنے اور متصادم ہونے کے مواقع ملتے رہیں تو اس ٹکراؤ اور تصادم کے باعث وہ بیضوی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ بعینہ جب افکار و احساسات (جو فرد کی میراث ہیں) سماجی روابط کے دائرے میں آ کر خود کو ملائم اور ہموار کر لیتے ہیں، یا بہ الفاظ دیگر تہذیب اور شائستگی سے مملو ہو جاتے ہیں تو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ان کے آفاقی اور اجتماعی پہلو ابھرے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو نظم میں کلچر کی توانائی خروش اور انفرادیت ملے گی اور غزل میں تہذیب کا رکھ رکھاؤ۔ اجتماعی نظم و ضبط اور آفاقیت!

نظم اور غزل کا یہ فرق مواد اور جہت تک ہی محدود نہیں بلکہ اس نے تو شعر سے لطف کشید کرنے کے عمل کو بھی متاثر کیا ہے۔ مثلاً غزل قاری کی شخصیت کے سماجی پہلو کو برانگیخت کرتی ہے اور وہ غزل کے الفاظ اور تراکیب میں زمانے کی اجتماعی کروٹوں اور کیفیتوں کا پرتو دیکھ کر لطف حاصل کرتا ہے۔ حد یہ کہ جب غزل کردار کے بجائے مثالی نمونوں مثلاً رہبر، رہزن، ملا یا زاہد کو ہدف طنز بناتی ہے تو دراصل قاری کی شخصیت کے سماجی اور اجتماعی رخ ہی کو تسکین بہم پہنچاتی ہے۔ خود قاری تسکین حاصل کرنے کے اس عمل میں بیشتر اوقات اجتماعی خروش CHORAL EXCITEMENT میں شریک بھی ہو جاتا ہے چنانچہ مشاعرہ میں غزل کی مقبولیت کا اصل باعث یہی ہے کہ غزل قاری کی شخصیت کے سماجی رخ کو تسکین دیتی ہے اور خود قاری انبوہ کے ساتھ مل کر شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے دوسری طرف نظم قاری کی شخصیت کے شخصی رخ کو متحرک کرتی ہے اور جب شخصی رخ متحرک ہو جائے تو فرد انبوہ سے فرار حاصل کر کے کوئی کھدروں کی تلاش کرنے لگتا ہے۔ شاید اسی لئے شعراء نے غزل لکھتے ہوئے جمع متکلم کو عام طور سے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے جبکہ نظم لکھتے ہوئے وہ زیادہ تر واحد متکلم کے حصار ہی میں مقید رہے ہیں۔

بہر کیف نظم کا قاری اپنی ذات کے دکھ میں گم ہو کر دم رو کنے والے جذباتی تناؤ کو آسودہ کرتا ہے جب کہ غزل کا قاری غم دوراں میں شریک ہو کر اور ایک کھلبلاتے ہوئے انبوہ کے ساتھ گویا مل کر اس زخم پر پھاہا رکھتا ہے چنانچہ یہ دونوں نہ صرف شخصیت کی مختلف سطحوں سے آسودگی حاصل کرتے ہیں بلکہ ان کے ہاں تحصیل حظ کا عمل بھی دو مختلف میلانات کا غماز ہے۔

غزل اور نظم کے فرق کو دو اور سطحوں پر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے ان میں سے ایک سطح محبت کے موضوع سے متعلق ہے اور دوسری ہیئت کے سوال سے! شاعر جب نظم لکھتا ہے تو اپنی محبت کے اس تجربے کو بیان کرتا ہے جس کی مثال نہ پہلے موجود تھی اور نہ جس کا آئندہ وجود میں آنا قرین قیاس ہے۔ گویا وہ اپنی محبت کو ایک شخصی تجربے کے روپ میں پیش کرتا ہے اور اس لئے یہ محبت اپنی انفرادیت کا فی الفور احساس دلاتی ہے۔ لیکن غزل میں محبت کا تجربہ ایک اجتماعی اور عمومی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے یہی غزل کی امتیازی خصوصیت ہے کہ جو شے یا کیفیت اس سے مس ہوتی ہے اپنے ابتدائی اوصاف کو ترک کر کے غزل کے مخصوص رنگ کو اختیار کر لیتی ہے چنانچہ غزل میں اجتماعی محرکات کے زیر اثر محبوب کی شخصیت کے بہت سے منفرد پہلو اس طور ہموار ہو گئے ہیں کہ محبوب ایک خاص عورت کے روپ میں ظاہر ہونے کے بجائے کسی عہد کی نمائندہ "عورت" کے روپ میں ظاہر ہوا ہے اور اس کے لباس، چال ڈھال، طور اطوار اور وضع قطع میں نہ صرف ایک

عمومیت پیدا ہوتی ہے۔ بلکہ شعراء کے ردِ عمل میں بھی بیشتر اوقات یکسانیت اور مماثلت نظر آتی ہے۔ گویا غزل کا محبوب اپنے زمانے کے غزل گو شعراء کی مشترکہ میراث ہے اور اس میں زمانے کی مقبول عام عورت کے خصائص مرتکز ہو گئے ہیں۔ اردو غزل کے ابتدائی دور میں محبوب کے اوصاف میں حاکم وقت کے اوصاف کی جھلک اسی حقیقت کی غمازی کرتی ہے۔ اسی طرح بعد ازاں جب طوائف معاشرے کا مرکز بنی تو غزل کے محبوب میں بھی طوائف کے تمام تر خصائص جمع ہو گئے۔ دراصل غزل کا مزاج اس بات کا متقاضی رہا ہے کہ محبت کی انفرادی کیفیات عشق کی وسیع تر کیفیات میں بدل جائیں اور محبت کا انفرادی غم یا مسرت زندگی کے بنیادی غم یا مسرت سے ہم آہنگ ہو جائے۔ غزل میں عشق کا تصور اسی مخصوص ردِ عمل سے عبارت ہے اور اس میں ایک ایسا آفاقی اور اجتماعی انداز پیدا ہوا ہے جو محبت کی منفرد کیفیات سے اسے الگ اور جدا کر دیتا ہے چنانچہ غزل میں محبوب کے سراپا کا تذکرہ اور محبت کے کیف و کم کا بیان غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر عشق کے عمومی تصور کی صورت میں ابھرا ہے۔

دوسری سطح پر ہیئت کا سوال ابھرتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے ہیئت کے دو رخوں کی نشان دہی کی ہے۔ خارجی (ORGANIC) اور داخلی (ABSTRACT) جہاں تک غزل کی داخلی ہیئت کا تعلق ہے یہ دوسری اصناف شعر کی طرح زمانے کے مزاج بلکہ فرد کی طبیعت اور اس کے موڈ کی آئینہ دار ہے مگر دوسری اصناف شعر کے برعکس اس میں خارجی ہیئت کی ایک منضبط کیفیت ہمیشہ قائم رہی ہے۔ یہ بات غزل کے مزاج کے مطابق بھی ہے کیونکہ غزل صرف فرد کے عارضی خروش یا بغاوت کو ظاہر کرتی ہے اور پھر اسے دوبارہ ہجوم کے قواعد و ضوابط کے تابع کر دیتی ہے۔ غزل کے ایک شعر کا ساری غزل سے الگ ہو کر اپنی انفرادیت کو لحظہ بھر کے لئے برقرار رکھنا اور پھر لپک کر غزل کے ڈھانچے میں خود کو پرو دینا اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف نظم فرد کی بھرپور انفرادیت کی غماز ہے۔ یہ داخلی ہیئت کے تغیر ہی کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ باطن کے خروش کو نئے سے نئے خارجی سانچوں میں بھی ڈھال دیتی ہے۔ گویا نظم میں باطن کی ندی خارج کی چٹانوں میں سے نہیں بلکہ اس کی گیلی مٹی میں سے گزرتی ہے اور گزرتے ہوئے مٹی کو اپنی ہیئت عطا کر دیتی ہے۔ نظم فرد کے ذہنی اور احساسی سفر کی ایک داستان ہے جبکہ غزل شعور اور انفرادیت کی ایک ہنگامی لپک سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی اور جست لگانے کے فوراً بعد صدیوں پرانی ہیئت میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ ہمارے ایک بزرگ نقاد نے غزل میں ہیئت کے تجربات کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کسی زمانے میں غزل کی ردیف لمبی ہو گئی اور کسی زمانے میں چھوٹی، کسی دور میں دو غزلے اور سہ غزلے لکھنے کا رواج عام ہوا اور کسی دور نے پانچ شعر کی غزل پر ہی ساری توجہ مبذول رکھی، کبھی غزل پر ہندی گیت کے اثرات ثبت ہوئے اور کبھی یہ درویش کی آوارہ خرامی سے اثرات قبول کر کے لمبی بحر میں چلی گئی وغیرہ۔ یہ تمام باتیں نہ صرف یہ کہ غزل کے مزاج سے عدم واقفیت کا نتیجہ ہیں بلکہ محض مضمون لکھنے کے لئے سوچی گئی ہیں ورنہ غور کیجئے کہ کیا غزل کا طویل یا مختصر ہونا یا بحر کا تنوع یا پھر ردیف کی کمی بیشی کو ہیئت کی تبدیلی قرار دیا جا سکتا ہے؟ مثال کے طور پر اگر نظم طویل ہو یا مختصر، اگر ایک نظم کی ایک بحر ہو اور دوسری کی دوسری وغیرہ تو کیا ہم نے کبھی ان باتوں کو نظم میں ہیئت کی تبدیلی کا مترادف قرار دیا ہے؟ نظم کی ہیئت تو ایک بالکل مختلف شے ہے جو اپنی حرکت سے پہچانی جاتی ہے۔ چنانچہ نظم کسی ایک خاص ڈھانچے کے تابع کبھی نہیں رہی بلکہ ہر بار ایک نیا لباس پہن کر ظاہر ہوتی ہے۔ بے شک غزل کے اثرات کے تحت نظم کی ایک پابند صورت بھی ابھری ہے جس نے غزل کی ہیئت کو اپنایا ہے لیکن یہ نظم کی تجریدی صورت نہیں ہے۔ اصل نظم وہی ہے جو ہر بار اپنی ایک نئی ہیئت لے کر برآمد ہو۔ پابند نظم میں ہیئت کی جو تبدیلیاں نظر آتی ہیں، وہ نظم کی "تجرید" کی طرف شاعر کی پیش قدمی ہی کی غماز ہیں۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ نظم کی ہیئت آزاد نظم کے روپ ہی میں پوری طرح سامنے آتی ہے۔

دوسری طرف غزل کی اکائی "شعر" ہے۔ اور غزل کا پیکر مختلف اشعار سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ گویا غزل کی ہیئت بجائے خود

مشرق کے اس معاشرتی نظام کے مشابہ ہے جس میں فرد آزاد بھی تھا اور پابہ گل بھی۔ یعنی وہ اپنی جگہ ایک تکمیل یافتہ شے ہونے کے باوصف سماجی مشین کا ایک پرزہ اور سماج کے وسیع تر نظام کا ایک جزو بھی تھا۔ یہ فرد معاشرتی "کل" کے حصار سے ایک لمحہ کے لئے باہر آتا تھا بعینہ جیسے غزل کا شعر غزل کے پیکر سے کٹ کر اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے لیکن پھر پلٹ کر "معاشرتی کل" میں ضم ہو جاتا تھا بالکل جیسے غزل کا شعر دوبارہ غزل کے پیکر سے چپک جاتا ہے اس اعتبار سے دیکھئے تو غزل اپنے ماحول کی پوری طرح آئینہ دار ہے اور اس زاویہ سے بھی اس کا مطالعہ سود مند اور مستحسن ہے۔

جدید نظم سے کیا مراد ہے؟

(انجم اعظمی)

آج کل ادیبوں اور شاعروں کے حلقے میں لفظ جدید کا استعمال جس کثرت سے ہو رہا ہے۔ وہ ایک نئی فضا کی غمازی ضرور کرتا ہے لیکن کثرت تعبیر اس لفظ کے معنی متعین کرنے میں ایک رکاوٹ بھی ہے۔ تنقید کے میدان میں ان تمام آرا و سے الگ جو ہم چائے خانوں اور پارٹیوں میں سنتے ہیں۔ یا رسالوں کے اداریوں میں پڑھتے ہیں جدید کے مفہوم کو متعین کرنے کے سلسلے میں سنجیدگی سے بھی کام ہو رہا ہے۔ لیکن یہ کام ابھی تک ادھورا ہے۔ بعض نقاد ذہنی طور پر اس لفظ کے خلاف ایک ردِ عمل محسوس کرتے ہیں۔ وہ چند نئے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات پڑھ کر ایسی کدورت محسوس کرتے ہیں کہ انھیں اس نام سے ہی چڑ ہو جاتی ہے۔ لیکن اچھے اور برے ادب کی اشاعت ہر دور میں ہوتی رہی ہے اور اچھے ادب کے مقابلے میں برے ادب کی اشاعت پر ایڈیٹروں اور پبلشروں نے ہمیشہ توجہ صرف کی ہے۔ اس لئے کاروباری مسلک سے تھوڑی دیر کے لئے الگ ہو جانا بہتر ہے اور جدید کے مفہوم کے تعین میں سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کی ضرورت ہے۔

اس سلسلے میں سب سے اول اور اہم بات یہ ہے کہ جدید ہونا ہمیشہ قابل قبول ہونے کے مترادف نہیں ہوتا۔ ادب اپنے موضوع یا ہیئت کے اعتبار سے عرف عام میں جدید ہو سکتا ہے لیکن نیا موضوع معمولی اور مہمل اور نئی ہیئت ایک خالی صدف یا چکنا گھڑا بھی ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی لئے جدید کے لفظ کو اہمیت اسی وقت دی جا سکتی ہے جب وہ نئے کے ساتھ ساتھ کسی ایسے معنی کا بھی حامل ہو جو زندگی کے اورنگ میں ایک جہت کا اضافہ کر رہا ہو کسی نئے رخ کو روشنی میں لا رہا ہو۔ یا انسانی روح میں جھانک کر کسی نئے درد نئی خوشی یا نئے آہنگ کا ترجمان بن چکا ہو ورنہ جدید کا لفظ ہزار بار بھی استعمال کرنے سے کوئی فائدہ نہ ہو گا۔ اور آدمی انشا لال بجھکڑ بن جائے گا۔ لیکن زندگی کے نئے رخ کی تلاش یا انسانی فطرت کے کسی بھید کو پانے کا مطلب یہ ہوا کہ ادیب روایت سے واقف ہے روایت نے ہمیں اب تک جو کچھ دیا ہے اس سے استفادہ کر رہا ہے۔ اس کے باوجود ایک نئے کرب میں مبتلا ہے یہ کرب جدید ادب کی تخلیق کا کرب نہیں ہوتا۔ بلکہ اسے ہر آن بدلتی ہوئی زندگی سے ہم آہنگی پیدا کرنے کا کرب کہا جا سکتا ہے۔ اگر اتفاق سے ایسا باشعور انسان قدرت اظہار بھی رکھتا ہے اور اپنے خیالات کو زبان کا لباس پہنا سکتا ہے تو وہ اس دور کا ادیب ہو گا۔ اس کی تخلیقات جدید ہوں گی اس لئے آج شعر جدید کے معنی آزاد نظم یا نظم معریٰ نہیں بلکہ، وہ غزل پابند نظم، آزاد اور معریٰ نظم ہے جس کی تخلیق میں اس دور کے کرب کا ہاتھ ہو۔

مجاز، سردار، فیض، مخدوم، مدنی اور اختر الایمان وغیرہ انہیں معنی میں جدید شاعر ہیں۔ ن م راشد پر جدید ہونے کا شبہ سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن وہ بنیادی طور پر ہیئت پرست ہیں۔ ان کی شاعری اسی کرب کے لئے استعارہ بنتی نظر نہیں آتی، جو شاعری کا اولین

اختر غریب ہے۔ راشد نے سات سمندر پار کے لوگوں سے تشبیہ، استعارہ اور تمثال درآمد کی ہے۔ لیکن ان کے یہاں احساس اور
اور جذبے کا جادو گاہ گاہ ہی جاگتا ہے۔ وہ شاعری کو زبان و بیان کا کرتب سمجھتے ہیں۔ اس کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ
ایسے لوگ جو راشد کی شاعری سے متاثر ہیں۔ نجی طور پر غور کریں کہ راشد انھیں کس طور پر متاثر کرتا ہے۔ وہ اپنے داخلی تجربے کے بعد
اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ راشد کی شاعری ہیئت پرستی پر اکساتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ راشد کی ہیئت میں ایک چمک ہے
جو دس پندرہ سال اور باقی رہے گی۔ ادب کی تاریخ میں کئی بار ایسا ہوا ہے۔ کہ بڑے ذہین شعرا کو ہیئت پرست پیش روؤں نے
کچھ عرصہ اپنی جانب مائل رکھا ہے۔ غالب جیسا شاعر بھی اپنے ابتدائی دور میں ناسخ کا نہ صرف قائل تھا۔ بلکہ ان کی تقلید بھی کرتا تھا،
راشد کی آزاد نظم کے مداحین کی تعداد بھی اس دور میں خاصی ہے لیکن ان کی شاعری کا جھوٹ جو آجکل سچا نظر آرہا ہے۔ بہر حال جھوٹ
ہی ہے۔ وہ آزاد نظم گو کی حیثیت سے اس دور کے ان جدید شعرا میں یقیناً شمار کئے جائیں گے۔ جنھوں نے ہیئت کو بطور خاص اہمیت
دی ہے۔ لیکن اس عہد کے مزاج کو مدنظر رکھا جائے تو راشد دوسرے شعراء سے کمتر درجے کے شاعر ہیں اس دور کے بعض دوسرے
نام مختار صدیقی، یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیاء جالندھری کے ہیں۔ ان میں مختار صدیقی نسبتاً لائق توجہ ہیں۔ لیکن ان کی شاعری بھی
بڑی ٹھنڈی اور بے جان ہے۔ یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیاء جالندھری کی کوئی انفرادی حیثیت نہیں ہے۔ انہیں میراجی کے
معتقدین میں شمار کرنا بہتر ہوگا۔ جو کچھ انھوں نے لکھا ہے اسے پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ یہ لوگ شعر صرف اس لئے لکھتے ہیں کہ
میراجی نے شعر لکھے۔ میراجی جو بے چارے شعر لکھنا جانتے ہی نہ تھے۔ جن کے علم کا ذرہ برابر ان کی شاعری پر اثر نہیں۔ وہ راشد
کی مخالف سمت میں دوسرے قطب پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ راشد فارسی آمیز زبان کے پرستار، میراجی کو گیتوں کی زبان پسند تھی
انھوں نے چند اچھے گیت ضرور لکھے لیکن ان کی آزاد نظمیں معنی سے بالکل آزاد ہیں اور فرانسیسی مہمل گویوں کی تقلید میں لکھی گئی
ہیں۔ اسی لئے ایسے شاعر جو دوسروں کو بے وقوف بنانے کے لئے شعر لکھتے ہیں۔ میراجی کی شاعری کو خاص اہمیت دیتے ہیں ورنہ آزاد
نظم کے ٹیکنیکی مطالبات کچھ اور تھے جو میراجی اور راشد کی سمجھ میں نہ آسکے اگر میراجی کی آزاد نظم پر بھروسہ کر لیا جائے تو اردو شاعری
میں کبھی وزن پیدا نہ ہو سکے گا۔ اور کبھی کوئی غالب یا اقبال پیدا نہ ہوگا۔ موضوع تو درکنار ہیئت میں ان کے یہاں اتنی کمزوریاں ہیں
کہ ہم ان کی آزاد نظم کو روایت سے ایک بے معنی بغاوت کے علاوہ اور کوئی اہمیت نہیں دے سکتے اور اگر راشد کی ہیئت پرستی کو
رواج مل جائے تو ممکن ہے اردو ادب کو کوئی دوسرا ناسخ مل جائے۔ لیکن میر اور ولی پیدا ہونے سے رہے۔ اسی لئے ہیئت
کے نئے تجربے جدید ہونے کے باوجود کڑی تنقید چاہتے ہیں۔ انھیں جب تک اس دور کی صداقت کے ابلاغ کا ذریعہ نہ بنایا
جائے کوئی خاص حیثیت نہیں دی جا سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ آزاد نظم نگاری کے سلسلے میں شہرت میراجی اور راشد کو ملی۔ لیکن
سب سے اچھی نظم مخدوم محی الدین نے لکھی ہے۔ "اندھیرا" یہ مخدوم کی مختصر آزاد نظم ہے۔ جو دوسری جنگ عظیم کا ایک مکمل
استعارہ ہے سردار کی "نئی دنیا کو سلام" اور "ایشیا جاگ اٹھا" کے بعض حصے آزاد نظم نگاری کے بہترین نمونے ہیں۔ جہاں
جیتی جاگتی زندگی کے جذبات اور احساسات آوٹ بن کر سامنے آئے ہیں۔ بہر حال ابھی آزاد نظم میرا موضوع نہیں۔ فی الحال میں
جدید کی بات کر رہا ہوں۔ اختر شیرانی۔ اقبال اور جوش کا کم و بیش اثر جدید شعراء میں سے کس پر نہیں ہے۔ اس کے باوجود مجاز کی
شاعری ان سے نہ صرف الگ ہے بلکہ ایک قدم آگے ہے۔ وہ اپنے دور کا ایک اہم شاعر ہے۔ اس نے شعر و ادب میں ایک
نئے خیال کو جگہ دی۔ اس کے یہاں چند نئی تشبیہات اور نئے استعارے مل جائیں گے جو اس سے پہلے رائج نہ تھے۔ یہاں
استعارہ سے مراد لفظ نہیں بلکہ وہ معنی ہیں جو نئے عہد میں ایک لفظ کے نئے استعمال سے پیدا ہوا۔ پہلے معنی کچھ اور تھے۔ لیکن

زندگی نے قدم آگے بڑھائے اور روایت پرستی کی جڑ کاٹنے والے انسانی شعور نے حرف سے نئے معنی کا مطالبہ کیا تو آہستہ آہستہ معنی کی تخلیق تک راستہ ہموار ہوا اور جدید شعرا کا ایک گروہ سامنے آگیا جو اختر شیرانی سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے بہت زیادہ سوچتا اور زندگی کے بارے میں جانتا تھا۔ جدید کے سلسلے میں ایک نقطۂ نظر وہ بھی ہے جس کا اظہار «سوغات» نے اپنے اداریوں اور بعض حضرات نے اپنے عقیدت مندانہ مضامین میں کیا ہے یعنی اسے جدید صحافت اور عقیدت کی خود اعتقادی کی بھینٹ چڑھا کر آج اسکول کی باقاعدہ پرورش کی جائے اور جدید کے نام پر وارے نیارے روایت پرستی کو ہوا دی جائے ہو سکتا ہے کہ روایت پرستی کی اس آڑ میں ان حضرات کو جاہ و منصب یا کسی اور قسم کا فائدہ بھی ہو۔ لیکن اس کجی کو بہر حال واضح طور پر سمجھ لینے کی ضرورت ہے جدید ہر اوٹ پٹانگ کا نام کیسے ہو سکتا ہے۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی اور رضا ترمذی وغیرہ اسی قسم کے شاعر ہیں، جو اوٹ پٹانگ کو جدید سمجھتے ہیں۔ ان کی مثال اس کسان کی سی ہے جو اناج کو کوڑے کرکٹ اور گھاس پھوس سے الگ کر کے پھینک دیتا ہے۔ وہ کوڑے کرکٹ کو احتیاط سے رکھتا ہے۔ اناج سے نفرت کرتا ہے۔ یہ لوگ اوٹ پٹانگ لکھنے پر خاصا فخر محسوس کرتے ہیں۔ دو تین سال کے اندر مختلف رسائل کے ذریعہ انھوں نے جو کچھ ہم تک پہنچایا ہے وہ ابلاغ و معنی سے عاری ہے اور جدید کی تصویر کا ابھرنا تو الگ بات ٹھہری اس کا خاکہ تک ان کے یہاں نہیں ملتا۔ بلکہ ان کی شاعری ادب کے قاری کو اردو شاعری کی نئی نسل کی جانب سے بدگمان کرتی ہے لیکن جو لوگ شعر و ادب کے بارے میں سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کے عادی ہیں۔ وہ نئی نسل سے بدگمان ہونے کے بجائے ان شعراء سے نظر ہٹا کر دوسروں کی تخلیقات پر دھیان دیتے ہیں ہمارے معاشرے میں ایسے لوگ موجود ہیں جو شعر جدید کے معنی سے پوری طرح واقف ہیں وہ شعر کے کردار، خدوخال، رکھ رکھاؤ اور چہرے کو خوب پہچانتے ہیں۔ نوجوان ادیبوں اور شاعروں کی بھیڑ میں انھیں ایسے چہرے نظر آجائیں گے۔ جو ہمارے ادب کے مستقبل کی ضمانت ہیں۔ ہیئت کے نئے تجربے وہ بھی کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا اصل محرک اس عہد کی ایک گہری فکر اور شدید جذبہ ہوتا ہے جو انھیں نئی راہوں کی تلاش و جستجو پر مجبور کرتا ہے وہ اپنے تجربے کی انفرادیت سے واقف ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک جدید کا صرف ایک ہی مفہوم ہے کہ زندگی کے بازار میں وہ مال آگیا ہے جو آج کے انسان کی ضرورت ہے۔ شعر جدید معاشی سیاسی تہذیبی فنی غرض ہر اعتبار سے جدید ہوگا۔ فن شعر کی مجموعی خصوصیات کا ایک نام ہے لیکن شعر جدید میں سیاست کا نیا تصور، تہذیب کی نئی چمک، معاشی زندگی کے نئے رشتے اور جنس کا نیا عرفان ملے گا۔ اسی بنیاد پر جدید کا لفظ تنقید میں شامل کیا جا سکتا ہے ورنہ روایت پرستی اگر نیا چولا بدل کر سامنے آتی ہے تو اسے جدید نہیں کہا جا سکتا۔ جدید کے مفہوم کو بالکل نوجوان شعرا کے یہاں بھی جگہ پاتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ انھیں میں بعض مستقبل کے بڑے شاعر بھی ہیں۔ لیکن بڑی شاعری شاعروں کی کسی نسل کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اس کے لئے انفرادی شعور اور مسلسل جد و جہد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لئے فی الحال اس سے زیادہ ان کے متعلق اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ جدید کے معنی دریافت کرنا ہے تو جیلانی کامران، انیس ناگی، اور مادھو نایاب شعرا کے بجائے ان کے کلام کا مطالعہ کیجئے جو قابل اعتبار ہیں اور جو جدید و قدیم کے مفاہیم، ان کے تعلق اور فرق سے واقف ہیں۔

شعر جدید ماضی کو اپنی آغوش میں سمیٹے ہوئے ان دیکھے فردا سے ہمارا رشتہ جوڑ رہا ہے۔ جدید بالکل جدید نہیں ہوتا۔ بلکہ ماضی کے سمندر سے ابھرنے والی اس موج کا نام ہے جو ہماری نظروں کو صرف خیرہ ہی نہیں کرتی۔ بلکہ ہمیں حال اور مستقبل عطا کرتی اور معنویت کی ایک نئی کڑی دریافت کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج سے ایک صدی قبل جب حالی نے اردو شاعری میں ایک نئی راہ دریافت کی تھی تو ان کے ذہن میں جدید کا ایک اور مفہوم تھا۔ جس سے بالکل مختلف مفہوم آج ہمارے ذہنوں میں ہے۔ لفظ جدید

دراصل ایک اضافی معنی رکھتا ہے۔ جس نظم کو حالی نے نظم جدید کہا تھا وہ ہمارے لئے پرانی ہو چکی ہے۔ اس کی یہ قدامت، ہیئت اور موضوع دونوں کے اعتبار سے ہے۔ لفظ جدید صرف اپنے عہد کے مطابق اعتبار پانے کے بعد ہی وہ ہمارا سرمایہ بن سکتا ہے۔ اسی لئے روایت سے اس لفظ کا کیا تعلق ہے۔ روایت سے یہ کہاں الگ ہو جاتا ہے۔ یہ آج کی تنقید کا اہم موضوع ہے تنقید حالی اور شبلی کے زمانے سے ایک مقبول صنف ادب کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ میر و غالب کے زمانے میں اس کا اس طور پر رواج نہیں تھا۔ لیکن ادب و شعر کے بنیادی مسائل کا اگر شعور اگر انہیں نہیں ہوتا تو اتنا بڑا ادب کیونکر تخلیق کیا جا سکتا تھا۔ البتہ الفاظ کے معنی کو علمی انداز میں سمجھنے کے بعد اپنے سمجھے ہوئے کو لکھ لینے کی طرف لوگوں کا دھیان نہیں گیا تھا۔ ہمارا زمانہ ان کے دور سے بہت مختلف ہے۔ تنقید کا فن ہم سے ادب و شعر کی ہر کڑی کو سمجھنے اور علمی انداز میں سمجھانے کا مطالبہ کرتا ہے اس سے ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ علم ایک وسیع تر دائرے میں اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔ آج کی تیز رفتار زندگی جو روز بروز پھیلتی جا رہی ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ پیچیدہ تر ہوتی جا رہی ہے۔ کتابوں کے علاوہ ہم عصروں کے ساتھ نشست و برخاست میں اپنے ادراک اور انکشافات کا سلسلہ جاری رکھتی ہے۔ چھوٹی چھوٹی صحبتوں میں ساری انسانی تاریخ اور سارا عہد موضوع بحث آ جاتا ہے۔ ایک آدمی کے دکھوں کا تذکرہ چھڑ جائے تو زندگی کے سارے غم اس کے گرد منڈلانے لگتے ہیں۔ اور زندگی پر آسیب زدہ ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ایسے حالات میں اس عہد کا ایک شاعر جب نظم جدید کا تذکرہ کرتا ہے۔ تو وہ اپنے اس کرب کا اظہار کرتا ہے جو ایک نئی راہ کی تلاش و جستجو کے مترادف ہے۔ وہ میر و غالب کی عظمت کا قائل ہونے کے باوجود بہت زیادہ خوش نہیں ہے۔ حالی کا احترام اسے اس بات پر مجبور نہیں کر سکتا کہ وہ حالی کو آج بھی جدید سمجھے۔ حالی۔ میر اور غالب کے مقابلے میں زیادہ جدید سہی لیکن صرف اس بنیاد پر وہ حالی کو میر، غالب کے برابر درجہ بھی نہیں دے سکتا۔ وہ ان تمام اساتذہ کی روایت کو سمجھنا چاہتا ہے ادب اور زندگی کی تاریخ میں ان کے فن اور شخصیت کا تجزیہ کرتا اور تاریخ نکالتا ہے۔ لیکن یہ سب اپنے لئے اور اپنے عہد کے لئے کرتا ہے وہ اپنے عہد میں خود بھی زندگی گزارنا چاہتا ہے اس لئے ہوا میں تیر نہیں چلاتا۔ بلکہ قدم جمانے اور کھڑے ہونے کی جگہ تلاش کرتا ہے وہ جوش اور اقبال کی نقالی بھی نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اس میں اس کا اپنا چہرہ گم ہو جائے گا۔ وہ اپنے آپ کو پہنچاننا چاہتا ہے، اس کے بغیر اس کے لئے یہ بھی ممکن نہیں کہ وہ کسی اور کو پہچان لے۔ وہ صرف لباس بدل کر مداری یا مسخرہ بننا نہیں چاہتا۔ اس طرح وہ اپنے آپ سے اور بھی دور ہو جائے گا۔ چولا بدلنا ہیئت کے اعتبار سے بظاہر نیا کام ہو سکتا ہے۔ لیکن ایک سچے ادیب یا شاعر کے نزدیک اس "نئے پن" کا نام جدت نہیں ہے۔ جدید ہونا روایت پرستی کے خلاف ایک سنجیدہ ردعمل کا نام ہے جو پوری قوت سے ابھر کر زندگی کے مروجہ معنی میں انقلاب پیدا کر دیتا ہے اور اپنی لائی ہوئی تبدیلی سے ایک نیا سکون اور روحانیت کی ایک نئی فضا پیدا کرتا ہے جس سے لوگ ناآشنا تھے۔ اور جس کا وجود لوگوں کے لئے مسرت کا باعث بنتا ہے کیونکہ اس سے لوگوں کے مزاج کی ہم آہنگی ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے نظم جدید اس نظم کو کہیں گے جس میں یہ عہد سانس لے رہا ہو اور اس زمانے کا ہر فرد اپنی ذہنی، جسمانی اور روحانی زندگی کے ساتھ موجود ہو ہیئت کے اعتبار سے نظم جدید حالی کے زمانے کی نظم کی ایک ارتقائی شکل ہے جس کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم جدید کسی موضوع کے بیان سلسل میں اپنے عہد کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ایک ایسا استعارہ جو تاریخ میں ہمیشہ کے لئے اپنی جگہ بنا لیتا ہے۔ اپنے عہد کو کوئی شاعر یا ادیب جس حد تک قبول کرے گا۔ اس کا ادب اتنا ہی جدید اور بامعنی ہو گا۔ میر اور غالب سے لیکر آج تک سارے معتبر شعراء اپنے دور میں کسی نہ کسی حد تک جدید تھے (جدید ہونے کے لئے نظم گو ہونے کی شرط نہ پہلے تھی اور نہ اب ہے)

ان شعراء میں بعض ایسے تھے جنہوں نے راہ چلتے اس کا مفہوم سمجھا۔ بعض نے نفاست طبع یا کسی اور انفرادی جوہر کی بناء پر اتفاقاً جدید روش کو اپنا لیا۔ بعض صحیح معنی میں جدید تھے۔ لفظ جدید ان کے ذہنوں میں روشنی بن کر آیا تھا اور ان کی ساری زندگی اس ایک لفظ کے کرب کا دوسرا نام تھی۔ میر و غالب ہی وہ شاعر ہیں جو اس معیار پر پورے اترتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان دونوں اور خصوصاً غالب کا کلام جدید تر شعراء کے لئے سب سے بڑی روایت ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ اس روایت کو اپنے عہد میں کیونکر برتا جائے۔ غالب اردو کا سب سے بڑا شاعر اور اپنے عہد کا جدید ترین شاعر تھا۔ لیکن ہمارے لئے دشواری اور ہے۔ روایت کو سمجھ لینے کے باوجود زندہ ادیبوں اور شاعروں کو اپنے معنی کی تلاش اپنے ماضی، حال اور مستقبل میں کرنی پڑتی ہے، ہماری دنیا غالب کی دنیا سے الگ ہے۔ صرف روایت ہمارے کام نہیں آسکتی۔ ہمیں بھی اپنے عہد کو اسی انداز میں سمجھنا پڑے گا۔ جس طرح غالب نے اپنے عہد کو سمجھا تھا اور فن میں اسے برتنے کا حوصلہ بھی کرنا پڑے گا۔ ورنہ جدید کے مفہوم سے ہماری تخلیقات بیگانہ ہی رہ جائیں گی۔ اور نظم جدید نام کی کوئی شاعری ہمارے معاشرے کی تہذیب کا جز کبھی نہ بن پائے گی۔ بحیثیت شاعر اس معاشرے میں زندگی گزارنا کچھ آسان کام نہیں ہے۔ یہاں شاعری کی کوئی قیمت نہیں ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کے پاس علم اور روشنی موجود ہو۔ لیکن اگر ناموافق حالات میں مسلسل محنت اور ساتھ ہی ساتھ ضبط سے وہ کام نہ لے سکے تو نظم جدید کی تکمیل اس کے بس کی بات نہ ہوگی۔ مستقبل کی تعمیر ایک آدمی کا مسئلہ نہیں ہے یہ معاشرے کے تمام انسانوں کی ذمہ داری ہے۔ بعض ادیب اس منطق کا سہارا لے کر لفظ جدید سے پوری واقفیت کے باوجود تخلیقی عمل کا بوجھ اٹھانے سے گریز کرتے ہیں۔ زندگی کے بعض معمولی مسائل روٹی، نوکری، گھریلو زندگی اور چھوٹی چھوٹی خوشیوں کا عدم وجود انہیں فکر و نظر کے ہر شعبے سے راہِ فرار اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کا ان پر کوئی الزام بھی عائد نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ ان کے سر یہ کوئی معمولی الزام نہیں ہے کہ لفظ جدید سے واقف ہونے کے باوجود معاشرے کو نئے معنی کے ساتھ وہ علم لوٹانا نہیں چاہتے۔ جو معاشرے ہی سے انہیں ملا ہے۔ تخلیقی عمل شاعر کا ایک نفسیاتی عمل ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے ارادے کی کمزوری اور پختگی کے ساتھ ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ ارادہ اور حوصلہ کا بانکپن ایک شاعر کی شخصیت کے اہم عناصر ہیں۔ اس کے عہد کا علم اگر شاعر کے ذہن میں روشنی بن چکا ہو تو یہ روشنی ارادہ اور حوصلہ کے سہارے تخلیقی پیکر میں ڈھلنا شروع ہو جاتی ہے اس اعتبار سے نظم جدید کے معنی وہ نظم ہوئی۔ جو اس عہد کے سارے کرب اور شعور کو ایک شاعر کے انفرادی ضبط جرأت اور حوصلہ کی مدد سے بیان مسلسل میں ڈھال دے یہاں شاعر کی حیثیت اس کے عہد سے کم بنیادی نہیں ہے۔ جس کے بغیر نظم جدید کا تذکرہ فضول ہوگا۔ اس کی کتاب کا ایک ایک ورق اپنے معنی کے کھلتے ہی زندگی کے نئے ابواب کی بصیرت سے ہمکنار کرے گا۔ سوال یہ ہے کہ ایسی نظم جدید آج ہم میں سے کون لکھ رہا ہے۔ کیا اُسے آزاد نظم یا نظم معرّیٰ کہہ کر غزل گو شعراء کے علاوہ اس دور کے بقیہ سارے شعراء کے نام گنا دئے جائیں لیکن نظم جدید پر اس سے بڑی پھبتی ممکن نہ ہوگی۔ اس لئے یہ کام کوئی اور کرے گا میں پُر امید ہونے کے باوجود انتظار کرنا گوارا کروں گا۔

مثنوی

اردو کی مشہور مثنویاں

(امیر احمد علوی - بی اے)

اصطلاح شعراء میں "مثنوی" اُس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کی ہر بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور سب اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔ نہ قصیدہ کی طرح ابیات کی تعداد محدود ہے، نہ غزل کی طرح ردیف و قافیہ کی قید ہے۔ مناظر قدرت، فلسفہ و تصوف کے طویل مباحث، حسن و عشق، رزم و بزم کی داستانیں اس صنفِ سخن میں بخوبی نظم ہو سکتی ہیں اور واقعہ نگاری کے لئے اس نوع سے بہتر مشرق کی شاعری میں کوئی اسلوب نہیں ہے۔

اس ہمہ گیر طرز کی ایجاد کا فخر غالباً ایران کو حاصل ہے اور فارسی شاعری کا گراں ترین گنجینہ اسی صنفِ کلام میں محفوظ ہے۔ شاہنامہ، سکندر نامہ، حملۂ حیدری بیان رزم میں، یوسف زلیخا اور شیریں خسرو، داستان محبت میں، ہفت پیکر و ہشت بہشت قصص و حکایات میں، بوستاں تعلیم اخلاق میں اور مثنوی معنوی تصوف میں، وہ بے نظیر نظمیں ہیں جو فارسی شاعری کی حیاتِ جاوید کا باعث ہوئیں اور جن کو ادب ایران سے خارج کر دیا جائے تو ہیملٹ کا تماشہ بغیر شہزادۂ مظلوم کے یا اندر سبھا کا کھیل بغیر گلفام کے رہ جائے گا۔

اُردو شاعری فارسی کے سانچے پر ڈھالی گئی۔ علم عروض ایران کی معرفت آیا۔ اصناف کلام ایران سے آئے، تشبیہات و استعارات بلکہ شاعرانہ خیالات بھی اُسی ملک سے لئے گئے۔ بحریں ایران کی تھیں اور اُن کے ابتدائی شعرا بھی فارسی نژادوں کے وارث یا شاگرد تھے۔

عرفی، نظیری، صائب و کلیم نے ہندوستان کے سخن فہموں کو غزل کا دیوانہ بنا رکھا تھا اس نے دکن میں نظم اُردو کی داغ بیل ڈالی گئی تو پہلے غزل ہی تختۂ مشق بنی۔ مگر مثنویوں کی لذت سے آشنائی تھی اور اس کی لذت و منفعت سے شناسائی۔ لہٰذا باوجودیکہ زبان میں ادائے مضامین کی قدرت نہ تھی مگر پہلے ہی دور سے مثنوی لکھنے کی کوشش کی گئی۔

کہا جاتا ہے کہ ۱۰۱۰ھ میں قطب شاہ فرمانروائے گولکنڈہ نے ایک مثنوی لغت میں لکھی اور یہی پہلی مثنوی تھی جو دکنی بھاشا میں کہی گئی اس کے بعد متعدد مثنویاں اُسی سرزمین پر تصنیف ہوئیں جن میں سے غواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" ہنوز مشہور ہے اور اس کا سال تصنیف ۱۰۳۵ھ ہے۔

برس ایک ہزار ہوا پنج تیس میں   کیا ختم یو نظم دن تیس میں

علی عادل شاہ المتوفی ۱۰۸۳ھ کے عہد سلطنت میں نصرتی نے کئی مثنویاں لکھیں جن میں سے ایک علی نامہ عادل شاہ کی فتوحات کی داستان شاہنامہ کے جواب میں تھی۔ جو نسبت غریب عادل کو کیخسرو اور افراسیاب سے اور اُس کے سپہ سالاروں کو رستم و سہراب سے تھی، شاید وہ نسبت بھی اس مثنوی کو شاہنامہ سے نہ ہوگی۔ اسی دوران میں ملا ہاشمی نے یوسف زلیخا کا مشہور قصہ نظم کیا اور اس کے بعد خواجہ بحری نے ۱۱۱۲ھ میں ایک مثنوی "من لگن" نام تصوف میں لکھی۔ مگر ان سب تصنیفات کو اُردوئے معلّٰی سے وہی دور کا رشتہ ہے جو دارون کی تحقیق

کے مطابق بندر کو بائرن اور بیکالے سے تھا۔

نظم اردو کے مجدد ولی دکنی نے ۱۱۲۱ھ میں ایک مثنوی شہدائے کربلا کے حال میں لکھی۔

ہوا ہے ختم جب یہ درد کا حال
تھا گیارہ سو پہ اکتالیسواں سال

شاہ مبارک آبرو اور مولوی سید محمد نے مثنویاں لکھیں جنھوں نے چند روزہ شہرت پائی، مگر سید سراج الدین اورنگ آبادی کی مثنوی بوستانِ خیال آج دو سو برس کے بعد بھی پڑھنے کے قابل ہے۔

یہ نظم ۱۱۶۰ھ میں کہی گئی اور اسی رعایت سے اس میں ۱۱۶۰ اشعار ہیں۔

باغ کی سیر کیجیے :-

ہر اک سمت پانی کی نہروں کی سیر — وہ نہروں میں پانی کی لہروں کی سیر
ہر اک سرو پر عشق پیچے کی بیل — خوشی کی گلے میں تھی گویا حمیل
جھکی ڈالیاں بیدِ مجنوں کی تھیں — خمِ زلفِ لیلیٰ کے افسوں کی تھیں
ادھر بلبلوں کی غزل خوانیاں — اُدھر پھول کی شبنم افشانیاں
نپٹ جھوم آیا تھا ابرِ بہار — برستی تھی بار یک جھم جھم بہار

عارف الدین عاجز، المتوفی ۱۱۸۱ھ کا قصہ "لال و گوہر" اُس عہد کی صاف شدہ اردو کا عمدہ نمونہ ہے :-

سخن کا لال دے میری زباں کو
دُرِ معنی سے بھر میرے بیاں کو

جب زبان اس منزل سے آگے بڑھی اور مرزا و میر نے غزل کا خیمہ فلکِ اطلس تک پہونچایا۔ مثنوی نے بھی ترقی پائی۔ مرزا رفیع سودا نے چوبیس مختصر مثنویاں لکھیں۔ لیکن وہ قصیدہ گوئی اور ظرافت نگاری کے بادشاہ تھے، مناظر کی مصوری، جذبات کی نقاشی میں ناموری نہ حاصل کر سکے، البتہ میر تقی نے متعدد مثنویاں درد و تاثیر سے لکھ کر شعر و سخن کے اس تختہ پر آبِ حیات کا چھینٹا دیا، خصوصاً شعلۂ شوق اور دریائے عشق میں فصاحت و بلاغت کے وہ آبدار موتی پرو دیے کہ یہ نظمیں عروسِ سخن کا زیور بن گئیں اور آج تک مثنویوں کی صفِ اول میں جگہ پانے کی مستحق ہیں۔

افسانے دلچسپ نہ سہی دردناک ہیں۔ حکایتیں طویل نہ سہی نتیجہ خیز ہیں۔ جذبات کی مصوری اور مناظر کی نقاشی ہے۔ بیان کی سادگی، گفتگو کی شیرینی میر صاحب کا حصہ ہے۔

اسی زمانہ کے قریب خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی میر اثر نے ایک نظم "خواب و خیال" تصنیف کی جس کو بعض تبصرہ نگار اعلیٰ درجہ کی مثنوی خیال کرتے ہیں۔ شاید ایسا ہی ہو۔ نہ کوئی مسلسل قصہ ہے نہ داستان۔ نہ مصوری ہے نہ سیرت نگاری۔ صرف زبان کی صفائی ہے اور معاملات میں عریاں نگاری کی ایجاد کا شرف۔ شاعر کو خود اعتراف ہے کہ :-

وضع اس کی ہوئی خلافِ طبع
ہے مجھے اس سے انحرافِ طبع
یہ تو قابل نہیں سنانے کے
نہیں لائق کہیں دکھانے کے

مثنوی کا بیشتر حصہ فارسی اشعار اور میر درد کی غزلوں سے بھرا ہوا ہے۔ سیکڑوں اشعار معشوق کی سراپا کی توصیفیں ہیں۔ میر تقی علیہ الرحمۃ نے بھی ایک مثنوی "خواب و خیال" نام کی لکھی تھی اور اس میں بھی معشوق کا سراپا تھا۔ صرف ایک شعر پہ میر اثر کا کل سراپا قربان ہے :-

"سراپا میں جس جا نظر کیجئے　　　وہیں عمر اپنی بسر کیجئے"

اثر کی اس نظم کے بعض شعر خوب ہیں :-

ہجر میں جی ہے میرے پاس کہاں　　　وصل میں گر جیا حواس کہاں
درد کوئی کسی کا کیا جانے　　　اس کا دل جانے یا خدا جانے

لیکن یہ غزل کے مضامین ہیں ۔ مثنوی چیزے دیگر است ۔

شیخ قلندر بخش جرأت نے متعدد مثنویاں لکھیں ۔ وہ مشہور ہوئیں ۔ البتہ ان کے آقائے نامدار نواب محبت خاں فرزند کشتہ جفائے شجاع الدولہ حافظ رحمت خاں روہیلہ کی مثنوی اسرار محبت عام و خاص میں مقبول ہوئی ۔ یہ سنہ ۱۱۹۹ھ کی تالیف ہے ۔ مصحفی کی زبان ہے اور جرأت کا انداز بیان "سسی" اور "پنوں" کے عشق و محبت کا افسانہ ہے یا سوز و گداز کا تصویر خانہ ۔

کہا جاتا ہے کہ محمد شاہ رنگیلے کے عہد میں فضایل علی خاں بے قید نے ایک مثنوی اپنے حالات میں لکھی تھی اور میر و مرزا کے عہد تک اس نظم کی شہرت تھی کہ ایوان فصاحت کے بالانشین میر حسن نے "حسب حال خود مثنوی گفتہ و بے دُرہائے معانی سفتہ" کا سرٹیفکٹ دیا تھا ۔ لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ اسی نظم کے نمونہ پر میر حسن نے اپنی مشہور و معروف مثنوی سحرالبیان تصنیف کی ، وہ خود فرماتے ہیں :-

نئی طرز ہے اور نئی ہے زبان　　　نہیں مثنوی ہے یہ سحرالبیان
جو منصف ہیں کہیں گے یہی　　　نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی

شیخ مصحفی نے "یہ بت خانۂ چین ہے بے بدل" اور فخرالدین ناہر نے "ہے اس مثنوی کے مصرعہائے تاریخ کہے ، جن سے مصنف کے قول کی تائید ہوتی ہے کہ اس طرز کی کوئی دوسری مثنوی اس وقت اردو زبان میں موجود نہ تھی ۔

بہر حال یہ مثنوی سنہ ۱۱۹۹ھ میں بعہد نواب آصف الدولہ بہادر تمام ہوئی اور اس میں جذبات قلبی ، واردات عشق ، ہجر و وصل ، مناظر قدرت اور سراپا زیورات ، رئیسوں کی معاشرت ، بیاہ شادی کے رسوم ، اہل حرفہ کی اصطلاحیں آزادوں کی بولی ٹھولی کے ساتھ ساتھ قصہ دلچسپ ، داستان پُر لطف ، قافیے چست ، زبان صاف و شستہ ، تمام اوصاف و محاسن جمع تھے ۔ اول سے آخر تک کوئی شعر بے کار نہیں اور کہیں حرف رکھنے کی جگہ نہیں ۔

ہجر کی روداد ایسے موثر الفاظ میں بیان کی کہ اردو شاعری کے سارے خزانے میں اس سے زیادہ بااثر اور سچی تصویر غم جدائی کی موجود نہیں ہے ۔

خفا زندگانی سے ہونے لگی　　　بہانے سے جا جا کے سونے لگی
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا　　　نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے　　　محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ "بی بی چلو"　　　تو اٹھنا اسے کہہ کے "ہاں جی چلو"

میر حسن نے دو مثنویاں اور لکھیں ۔ رموز العارفین تصوف میں اور گل ارم فیض آباد کی تعریف میں ۔ ایک سحرالبیان سے پہلے اور دوسری اس کے بعد مگر اس شاہکار کی چھاؤں تک بھی نہ پہنچ سکے ۔

سید انشا نے دریائے لطافت میں اس مثنوی کے انداز بیان پر تعریف کی ہے کہ "بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی ۔ گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں ۔"

لیکن خود اس میدان میں بالکل ناکارہ ثابت ہوئے ، متعدد مثنویاں " زنبور " و " پشہ " - " فیل " و " مرغ " کی داستانوں میں اور ایک اپنے عاشقی کے احوال میں لکھی ، مگر میرحسن کی گرد کو بھی نہ پہونچے۔

ان کے دوست یک رنگ سعادت یار خاں رنگین نے ایک مثنوی ریختی پر لکھی اور عورتوں کی زبان میں میرحسن کے انداز بیان کی نقالی کی... افسوس ہے کہ فحش کی آمیزش نے مثنوی کو اس قابل نہ رکھا کہ اس کے اقتباسات پیش کئے جا سکیں۔

استادالاساتذہ شیخ غلام محمد ہمدانی مصحفی نے ایک مثنوی بحرالمحبت نام میرتقی کی دریائے عشق کے جواب میں لکھی۔

مصحفی کے شاگرد رشید طالب علی خاں عیش نے ایک مختصر مثنوی " سوز و ساز " لکھی ۔ قصہ دلچسپ نہیں لیکن بندش کی صفائی اور تاثیر کلام میں استاد سے گوئے سبقت لے گئے۔

مصحفی کے دوسرے نامور شاگرد میرتقی ہوس نے نظامی کی لیلیٰ مجنوں کا ترجمہ کیا اور ایسی دردناک مثنوی لکھی کہ دریائے عشق اس کے آگے پانی پانی ہے ۔ قصہ دلچسپ ' انداز بیان دردخیز ، بحر عاشقانہ ، مثنوی کو قبولیت نصیب ہوئی ، زبان اب بہت ترقی کر چکی ہے " نیٹ " " نت " " دوندھنا " وغیرہ الفاظ غیر مانوس ہو گئے ہیں لیکن کلام کی تاثیر آج بھی دلوں میں چٹکیاں لیتی ہے اور آنسوؤں کے دو چار موتی شاگرد مصحفی کی اس یادگار پر چڑھانا ہی پڑتے ہیں۔

نواب اعظم الدولہ سرور دہلوی نے سات مثنویاں یوسف زلیخا ، شیریں فرہاد ، لیلیٰ مجنوں وغیرہ تصنیف کیں اور وہ " سبعہ سیارہ " کے نام سے سپہر سخن پر درخشاں ہوئیں مگر اب ان کا نشان نہیں ملتا۔

۱۲۲۵ھ میں دہلی کے ایک شاعر منشی موہن چند نے تقریباً ۰۰۰، ۹ بیت کی ایک طویل مثنوی لکھ کر ادب اردو کا دامن جمشید و کیخسرو۔ رستم و افراسیاب کی کہانیوں سے بھر دیا۔

شعراء کے نقطۂ نگاہ سے اس مثنوی میں بے شمار نقائص تھے ۔ بندشیں کمزور - قافیے سست - محاورے بے محل - الفاظ غلط - ان کی بزم میں یہ نظم مقبول نہ ہوئی ۔ مگر داستانیں دلچسپ تھیں ۔ بیان صاف و سادہ تھا - لگ نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور منیژہ کی کہانی گلی گلی بیان ہونے لگی۔

منیژہ ہوں میں دخت افراسیاب　　　کیا گردش آسماں نے خراب

آگ بھی اور سلونو کے میلوں میں یہ شعر اب بھی سننے میں آجاتا ہے :-

پکڑ کر کمر بند سہراب کا　　　زمیں سے لیا پیلتن نے اٹھا

اسی عہد کے قریب حکیم مومن خاں دہلوی نے متعدد مثنویاں لکھیں جن میں سے شکایت ستم (۱۲۳۱ھ) قصۂ غم (۱۲۳۵ھ) اور قول غمیں (۱۲۳۰ھ) ، نہایت درد انگیز ہیں مگر ادب اردو کی بدنصیبی سے ان کی واقعہ نگاری اور سخن طرازی کی کچھ قدر نہ ہوئی - غزل میں غالب کی " واہ واہ " سے اور مثنویاں میر کی " آہ " سے کم رتبہ سمجھی گئیں - اسباب و علل پر مباحثہ فقیر کا شعار نہیں ، لیکن یہ واقعہ کا اظہار ہے کہ آج سخن سنجوں کی بزم میں چند ہی نفوس اس حقیقت سے آشنا ہوں گے کہ مومن کی مثنویاں درد و تاثیر میں میر و مصحفی کی مسلسل نظموں سے فائق ہیں اور غالب تو اس میدان کے مرد ہی نہ تھے وہ صرف غزلوں کی شاخ [1] سے " چوگان " کھیلتے تھے اور اس بازی میں بھی مومن سے اکثر ہارتے تھے !!

---

[1] ایک مختصر مثنوی آبنہ کی تعریف میں غالب نے کہی تھی۔

آم کا کون مرد میداں ہے　　　ثمر و شاخ گوے و چوگاں ہے

اسی زمانہ میں لکھنؤ کے ایک ہندو شاعر راحت (یا تاج) تخلص نے قصۂ حسن فیضی کا خلاصہ اردو نظم میں کیا۔ قصہ کی ندرت سے مثنوی مشہور ہوئی اور آج تک نوجوانوں کی صحبت میں اس کی قدر باقی ہے۔ زبان صاف اور شاہنامہ فیضی سے بہتر ہے۔

یہ مثنوی ۱۲۲۲ھ میں تمام ہوئی۔ "یہ داستان ہے راحت افزا" تاریخ اختتام ہے۔ مصنف کا صحیح نام معلوم نہ ہو سکا۔ کوئی کہتا ہے کہ تاج بہادر تاج کی تصنیف ہے جو محلہ نوبستہ لکھنؤ کے رہنے والے تھے اور کوئی راحت کی طرف منسوب کرتا ہے۔ داستان مشہور ہے، مگر داستان گو گمنام ہو گیا۔

میر تقی۔ میر حسن۔ انشا و مصحفی نے لکھنؤ کی مبارک سرزمین پر اپنی مشہور مثنویاں تمام کیں، لیکن ان کے سینوں میں دلی کے "اجڑے ہوئے دیار" کی یاد تھی۔ وہ اپنی زبان و محاورات کی سند کے لئے "خانم کا بازار" اور "جامع مسجد کی سیڑھیوں" کی طرف اشارہ کرتے تھے۔ لکھنؤ کی زبان اور بیان کا اس وقت تک کوئی جداگانہ انداز نہ تھا اس لئے زبان کے اعتبار سے ان بزرگوں کی مثنویاں خواہ لکھنؤ کی خیال کی جائیں یا دلی کی مگر ان سب میں عموماً اور سحر البیان میں خصوصاً لکھنؤ کی معاشرت کا اس قدر گہرا نقش ہے کہ کم از کم مثنوی میر حسن کو تو خاص لکھنؤ کی پیداوار سمجھنا چاہیے۔

ناسخ و آتش کے دور میں لکھنؤ نے علم بغاوت بلند کیا۔ نواب وزیر شطرنج کے بادشاہ بنے۔ متروکات سخن کے نئے دفتر اور معائب کلام کے جدید قوانین مرتب ہوئے۔ تازہ محاورات خانہ ساز ٹکسال میں ڈھلنے لگے۔ شعراء نے دلی کی مرکزی حکومت کا جوا گردنوں سے اتار پھینکا۔ صحت زبان صفائی بیان پر مرجح قرار پائی۔ صنعت طرازی انتہا پسندیات سے اعلیٰ تصور ہوئی اور زباندانی، خوش بیانی کا ایک جدید اسکول یہاں قائم ہو گیا۔ اس دور انقلاب کی پہلی مشہور مثنوی شیخ ناسخ کی نظم سراج ہے جو سنہ ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوئی۔ چھ سات سو بیتوں میں بعض احادیث کا ترجمہ ہے۔ صحت الفاظ میں شک کی گنجائش نہیں لیکن قافیے بے حد سست ہیں۔ "نیک نام" "نیک خو" "خوش بیان" "خوش کلام" وغیرہ وقف عام صفتیں مصرعوں کا وزن پورا کرنے کو بے ضرورت استعمال کی گئی ہیں اور ایک شعر بھی اس قابل نہیں ہے کہ اس مضمون میں نقل کیا جائے۔ "معجزہ آل نبی" اور "قصۂ شاہ روم" جو اسی زمانہ کی بعض غیر مشہور شاعروں کی تصنیفات ہیں وہ محض زبان کی اس مثنوی سے افضل ہیں۔ ان میں روانی اور تاثیر ہے جس کا نظم سراج میں نشان نہیں۔ ناسخ کی مثنوی کلیات میں بحفاظت منتقل ہے۔ لیکن "قصۂ شاہ روم" اب بھی بچوں کی زبان پر ہے۔

شیخ ناسخ کے انتساب سے نظم سراج لکھنؤ اسکول کی پہلی مثنوی تصور کی گئی ورنہ شاعرانہ حیثیت سے اس کا کوئی درجہ نہیں۔ علاوہ اس کے وہ اس جہت سے بھی اول کہلانے کی مستحق نہیں کیونکہ جو اس نظم کا سنہ تالیف ہے وہی سال اس بے مثال مثنوی کے اختتام کا ہے جس کا ادب اردو میں کوئی ثانی نہ ہو سکا۔ پنڈت دیا شنکر نسیم نے گل بکاؤلی کا دلچسپ قصہ جو پہلے سے اردو نثر میں موجود تھا نظم کیا اور سنہ ۱۲۵۰ھ میں یہ بیش بہا مثنوی تمام ہوئی۔

میر حسن نے مناظر کی مصوری اور جذبات کی نقاشی میں کمال دکھایا تھا لیکن داستان ان کی طبعزاد تھی۔ جس جگہ جیسی ضرورت ہوئی قصہ کو توڑ مروڑ لیا۔

نسیم دوسرے کی لکھی ہوئی "روداد" زبان پاستانی کے پابند تھے اور اس میں تحریف و ترمیم کی گنجائش نہ تھی۔

میر حسن نے زبان صاف، سادہ اور بے تکلف اختیار کی جو داستان نگاری کے لئے مناسب موزوں تھی۔ نسیم نازک خیالی، نقش طرازی اور معنی آفرینی کے بغیر شعر کہنا وضعداری کے خلاف سمجھتے تھے اور یہ فکر بھی دامنگیر تھی کہ کسی جگہ اسلوب بیان سحر البیان سے ٹکر نہ کھائے۔ ان سخت قیود کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نسیم کا سحر و نیرنگ ہے۔

مصوری کے کمالات دیکھئے :-

اک شب ، جو تھا محفل آرا | یاد آئی بکاؤلی دل آرا
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے | شہزادی بکاؤلی کدھر ہے
منہ پھیر کے ایک مسکرائی | آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک | ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

راقم الحروف کئی دن غور کرتا رہا کہ مندرجہ بالا دو شعروں کا جواب اردو شاعری کے تمام سرمایہ میں کہیں موجود ہے یا نہیں بلکہ فارسی کی گرانقدر مثنویوں میں بھی یہ سینما کی سی چلتی پھرتی تصویریں نظر آتی ہیں یا نہیں ، مگر کوئی نظیر یاد نہ آئی۔ ممکن ہے کہ اس کی کوتاہ نظری کا قصور ہو یا فہم کا فتور۔

اختصار اس مثنوی کا بے مثال ہے۔ ایک شعر درمیان سے حذف کیجئے تو ساری داستان برہم ہو جائے۔

اشعار کہاں تک نقل کئے جائیں۔ اول سے آخر تک صنائع و بدائع کا دریا موجزن ہے ، جب تک اردو زبان ہندوستان میں زندہ ہے یہ نظم سخن فہموں کے گلے کا ہار رہے گی اور سحرالبیان کے برابر اس کی عزت و توقیر ہوگی۔

گلزارِ نسیم کی مہک نے سخنوروں کی محفل کو طبلۂ عطار بنا دیا لکھنؤ کے گلی کوچے اس خوشبو سے مست ہوئے اور مثنوی کہنے کا عام شوق پیدا ہوگیا۔

نازک خیالی اور سخن آفرینی کے ساتھ واقعہ نگاری نسیمؔ کا حصہ تھا۔ تقلید کی بیشتر کوششیں ناکام رہیں۔ ملک الشعراء قاضی صادق علی خاں اخترؔ نے ایک مثنوی "سراپا سوز" لکھی ۔ نہ بیان میں روانی تھی ، نہ زبان میں شعلہ فشانی ۔ افسانہ بھی دلچسپ نہ تھا ، دختِ رز گر کی کہانی بجھ کر رہ گئی۔

آتشؔ کے نامور شاگرد میر وزیر صباؔ نے ۱۲۶۲ھ میں ایک مثنوی "صیدیہ" لکھی ۔ اپنے مربی نواب محسن الدولہ کے سیر و شکار کی حکایت نظم کی۔ صنائع و بدائع کے طلسم بنائے ۔ محاورات کے دریا بہائے لیکن قبولیت عام کا شکار نہ کر سکے۔

۱۲۶۷ھ میں منشی جگنا تھ خوشترؔ لکھنوی نے راماین کا ترجمہ کیا :-

سروشِ غیب نے فرمایا سُن کر | ریاضِ نور ہے تاریخ خوشتر

حکایتیں دلچسپ اور نتیجہ خیز تھیں ۔ تانے بھی چست تھے ۔ مگر تشبیہات و استعارات کے ساتھ داستان نگاری میں کامیابی نہ ہوئی اور سخنوروں نے اس نظم کی کچھ قدر نہ کی۔

خاتم السلاطین واجد علی شاہ اخترؔ نے متعدد مثنویاں کہیں۔ شاہ ذیجاہ نے محاورات کے دریا بہائے ، خدام بارگاہ نے ہر قطرہ سے تحسین و آفریں کے باغ لگائے لیکن سخن سنجوں کی بزم میں اس شعبدہ پردازی کی کچھ قیمت نہ ہوئی۔ دریائے عشق کا قصہ دلچسپ تھا۔ الف خاں حبابؔ نے ڈرامہ بنا کر شوقین نوجوانوں کو مدتوں " خواہ مخواہ " کا شکار رکھا مگر مثنوی کے اچھالنے کا حباب میں دم نہ تھا ، وہ بدستور ڈوبی رہی۔ تاہم زبان صاف و سلیس ہے۔ بیان میں وہ "ملک الکلام" نہ سہی " کلام الملوک " ضرور ہے۔

آغا حسن نظمؔ لکھنوی نے ایک مثنوی لذتِ عشق نام سحرالبیان کے جواب میں لکھی ۔ وہی بحر ہے مگر روانی زیادہ ہے۔ اسی طرز کا قصہ ہے لیکن بے حیائی میں دس بیس قدم آگے ہے ۔ مصحفیؔ کی بحر المحبت کو جو نسبت دریائے عشق سے تھی وہ بھی اس مثنوی کو سحرالبیان سے نصیب نہ ہوئی۔

تنظیم کے وقت تک زبان بہت ترقی کر چکی تھی لیکن "بیٹھے" بے تکلف استعمال کرتے ہیں اور تعقید کو بھی عیب نہیں سمجھتے۔

نواب بادشاہ محل عالم نے بھی ایک مثنوی لکھی۔ بیگماتی زبان میں کھیل اور جوگیوں کی اصطلاحیں اور شادی بیاہ کی رسمیں نظم کیں۔ علم نجوم و موسیقی سے واقفیت کا ثبوت پیش کیا۔ قصہ سحرالبیان کے طرز کا تھا مگر دلچسپی میں اس سے کم۔ شائستگی و متانت جنس لطیف کی تصنیف میں ہونا ہی چاہیئے وہ موجود تھی مگر درد و تاثیر کا نشان نہ تھا۔ مثنوی کی قدر نہ ہوئی۔ بیگم صاحبہ نے خاتمۂ کتاب پر دعا مانگی تھی وہ بھی قبول نہ ہوئی یعنی ان بھی خانک ہوئی تھی کہ سلطنت چھن گئی اور راج لٹ گیا۔

البتہ آفتاب الدولہ قلق نے ایک طویل مثنوی طلسم الفت نام لکھ کر لکھنؤ کے انداز واقعہ نگاری کی آبرو رکھی۔ جس طرح شاعروں کی زبان میں زلف یار کی درازی پائے معشوق کے لئے گلو گیر، کمند ہو جاتی ہے ہی اس نظم کی یہ جنگی کو اس کی فضول طوالت سے نقصان پہونچا۔ اگر نسیم کی طرح وہ بھی دہ یک کا قانون جاری کرتے یا غالب کی طرح کلیات کا عطر نکالتے تو شاید گلزار نسیم پر حسناں آ جاتی۔ مگر خیالات کی بے اندازہ وسعت مضامین کے بے انداز پھیلاؤ نے قافیے سست کر دیئے۔ "اے حور"۔ "اے ماہ"۔ "خوشخو"۔ "نیک ذات"۔ "بے پیر" وغیرہ بھرتی کے الفاظ نے آورد و تصنع کی حد کر دی اور بعض جگہ گفتگو مقتضائے حال کے خلاف ہو گئی۔

مو صلت میں عریاں نگاری کی رسم قبیح میر اثر۔ میر حسن۔ مومن اور نسیم نے رائج کی تھی، ایک انھوں نے سارا کوک شاستر نظم کر دیا اور سنجیدہ صحبتوں میں اس مثنوی کے نام پر ثقات کی نگاہیں نیچی ہونے لگیں۔

با ایں ہمہ پر لطف بیان۔ بیگمات کی شستہ زبان۔ محلات شاہی کے نادر محاورے۔ رنگیلے جان عالم کے عہد کی معاشرت، لکھنؤ کے رسم و رواج۔ قصہ دلچسپ۔ اشعار رنگین۔ آبدار مضامین۔ مثنوی کو مقبولیت عام کا خلعت ملا اور شاعر کی آرزو پوری ہوئی کہ

بزم خوباں میں جب پڑھی جائے ایک اک سن کے وجد میں آئے

طلسم الفت ابھی تمام نہ ہوئی تھی کہ لکھنؤ نواب مرزا شوق کے زمزموں سے گونجنے لگا اور حسن و عشق عیش و عشرت کے متوالے نغمائے شوق سے پرجوش ہو گئے۔ فریب عشق نے رنگین مزاج نوجوانوں کی آتش شوق پر تیل چھڑکا۔ بہار عشق نے دردمندان محبت کے دل چھینے اور زہر عشق کی حسرتناک موسیقی نے سارے شہر کو دیوانہ بنا دیا۔ بندش کی صفائی۔ زبان کی سادگی۔ بول چال کی بے ساختگی، محاورات کی برجستگی نے عوام کے قلوب کو مسخر کیا۔ واقعہ نگاری اور نقش طرازی کے کمال نے خواص کی گردنیں خم کیں اور ان مثنویوں کو ایسی مقبولیت عام نصیب ہوئی کہ اکثر سخنوروں کے چراغ ٹمٹمانے لگے اور میر حسن کی سحر البیانی فراموش ہو گئی۔ حاسدوں نے ان نظموں کی "لغزش مستانہ" کو پستی اخلاق سے تعبیر کیا۔ سفارشیں اٹھا کر برسوں ممنوع الاشاعت رکھا۔ بزرگوں کی سنجیدہ صحبتوں میں ان کا تذکرہ اخلاقی جرم قرار دیا، لیکن شمع کی روشنی دامن سے اور چاند کا نور چھپ نہیں سکتا، بہار عشق اور زہر عشق کو دربار میں جگہ ملی اور نکتہ چیں منہ دیکھتے رہے۔

نواب مرزا شوق کے داماد حکیم آغا حسن ازل نے ایک مثنوی بحر عشق نام زہر عشق کے طرز پر لکھی، مگر سورج کو چراغ دکھانا بے کار تھا۔ ایک شعر بھی زبان زد خلائق نہ ہوا اور مثنوی نایاب ہو گئی۔

غدر کے بعد مسلسل نظموں کی طرف ملک کی توجہ بہت زیادہ ہو گئی اور بے شمار مثنویاں تصنیف کی گئیں۔ معزول شاہ اودھ نے مٹیابرج کے مطبع سلطانی سے کئی مثنویاں شائع کیں۔ مگر ان میں شعریت بہت کم تھی۔

سید عبدالرزاق کلامی ساکن رائے بریلی نے فتوح الشام واقدی کا اور منشی طوطا رام شایاں نے مہابھارت کا ترجمہ شائع کیا مگر شاعری مثنویوں سے خفا تھی۔ اس عہد کے اساتذہ میں سے امیر و داغ۔ محسن و منیر، تسلیم و شوق نے اس صنف کلام پر طبع آزمائی کی۔

امیر کی مثنویاں نور تجلی اور ابرِ کرم وغیرہ اخلاق و موعظت میں تھیں۔ صنم خانۂ عشق اور مرآۃ الغیب سے کچھ نسبت رکھتی تھیں، چند روز میں فراموش ہوگئیں۔

؎ یاد رہنے کے نہ قابل ہو تو کیا یاد رہے

داغ اور آفتابِ داغ سے وہی نسبت تھی جو کریما کو بوستاں سے ہے، نہ قصہ میں دلچسپی تھی نہ بیان میں اثر، تاہم امیر کی مثنویوں سے بہت زیادہ عریانی۔

مداحِ رسولِ عربی حضرت محسن کاکوروی نے تین مثنویاں صبحِ تجلی، چراغِ کعبہ اور شفاعتِ نجات نعت میں لکھی اور اس خشک مضمون کو گلزار بنا دیا۔ مرزا بیدل سے بہتر معنی آفرینی ہے اور غنیمت سے برتر نقش طرازی۔ لیکن ان مثنویوں کی بلاغت پر تنقید اس مختصر تبصرہ میں ویسی ہی بے محل ہے، جیسے امانت و سحر کے واسوختوں سے مرزا دبیر کے مرثیوں کا موازنہ!! ایک ناتمام ساقی نامہ کلیاتِ محسن میں ہے جس کا رنگ ان کے سب کلام سے جُدا ہے۔

شیخ ناسخ کے شاگرد رشید سید اسمٰعیل حسین منیر نے "مثنوی حجابِ زنان" لکھی۔ نصیر الدین حیدر کے عہد کا ایک اخلاقی قصہ لڑکیوں کو تعلیم کا شوق دلانے کے لئے نظم کیا۔ شاعرانہ حیثیت سے اس کا درجہ معمولی ہے۔

مثنوی میں زبان کی سادگی اور متانتِ بیان کے ساتھ درد و تاثیر بھی ہے، آخر کے دو چار شعر جو میلے ٹھیلوں میں جانے والی عورتوں کی مذمت میں لکھے ہیں حذف کر دیئے جائیں تو یہ نظم اس قابل ہے کہ لڑکیوں کے درس میں مقرر کی جائے اور زمانۂ حال کی روشن خیال خواتین اس نصیحت نامہ سے فائدہ اٹھائیں۔

منشی امیر اللہ تسلیم نے پہلی مثنوی واجد علی شاہی دور میں لکھی تھی۔ سلطان محمود غزنوی نے عہد جہانداری کا ایک فرسودہ قصہ نظم کیا تھا اور اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا تھا۔ افسانہ پہلے سے مشہور تھا، اندازِ بیان میں ندرت نہ تھی، عیش و عشرت کے بندوں نے نالۂ تسلیم کی کچھ قدر نہ کی۔

دوسری مثنوی شامِ غریباں نام ۱۲۷۹ھ میں تصنیف کی اور ادبِ اردو کے دامن میں بلاغت کے موتی ٹانکے، قصہ دلچسپ نہ تھا بیان میں شوخی نہ تھی۔ کلام کی پختگی کی داد نہ ملی۔

تیسری مثنوی صبحِ خنداں، نو عمری میں دیکھی تھی، اب تلاش سے نہیں ملتی اور اس کا کوئی شعر اس وقت یاد نہیں آتا۔ شامِ غریباں سے بہتر نہ تھی۔

سید مظفر علی خاں اسیر کے نامور شاگرد منشی احمد علی شوق نے ۱۳۰۵ھ میں اس دور کی بہترین عاشقانہ مثنوی لکھی، میر حسن کی مصوری نسیم کی نازک خیالی، نواب مرزا شوق کی خوش بیانی کو دلیلِ راہ بنا کر خیالات و محاورات کا طلسم بنایا، قصہ طلسمِ الفت، سحر البیان اور دریائے تعشق کا عطر مجموعہ تھا۔ دلچسپی میں اس سے کم مگر تہذیب و سنجیدگی میں زیادہ۔ نئی نئی تشبیہیں ایجاد کیں، محاورے خوش آیند اسلوب سے باندھے، بول چال کی صفائی اور بندش کی خوبی نے نظم میں چار چاند لگا دیئے، گلزارِ نسیم کی بحر بھی اور اسی کی سخن طرازی کی تقلید اختصار کی کوشش کی مگر یہ سعی لاحاصل ثابت ہوئی، آورد و تصنع کا پردہ بری طرح فاش ہوا اور بعض جگہ بے ضرورت طول ہوگیا، بے جان اشیاء میں جان ڈالنا اور ان سے ہمکلام ہونا نسیم کا نیرنگ تھا۔ لیکن جو خال حد سے بڑھا وہ مسا ہوا یہاں طوالت نے اس شعبدہ پردازی کی قلعی کھول دی، مثنوی درد سے خالی تھی۔ لبوں پہ "واہ واہ" آئی مگر دل سے "آہ" نہ نکلی۔

نواب شوق کے بعد لکھنؤ اسکول کے طرز میں صرف ایک مثنوی اور لکھی گئی مگر افسوس کہ وہ ناتمام رہی۔ سید ولایت علی فردوس نے فسانۂ عجائب کا قصہ نظم کرنا شروع کیا تھا، اگر وہ اتمام کو پہونچتا اور شاعر کو نظرِ ثانی کا وقت ملتا تو ادبِ اردو میں ایک گرانقدر اضافہ ہوتا۔

شاعری کی لاابالی طبیعت یا زمانہ کی ناقدری سے مثنوی ناتمام رہی مگر اسی عہد میں مغربی تعلیم اور فرنگی تہذیب کے اثر سے
[illegible]ستانِ ادب کا رنگ بھی یکایک بدل گیا۔

اسلوب بیان کے "داخلی" اور "خارجی" پہلو دیکھے جانے لگے "نفسیات" کی دھوم مچی۔ شعر کا موضوع بجائے تفریح طبع و تحریک
[illegible]بات کے فلسفہ و اخلاق کی تعلیم سمجھا گیا۔ نازک خیالی، معنی آفرینی، سخن طرازی، بلند پروازی کا لغویات و ہزلیات میں شمار ہوا۔ پہلے خیال
[illegible]ی اور خلاق معانی ہونا شاعر کا کمال تھا۔ کیفیات اور تاثرات اشارات و کنایات میں ادا کرنا شعر کا حسن تھا۔ تسلسل بیان مصوری اور کردار
[illegible]ی مثنوی کی خصوصیت تھی۔ اب ادا شناسانِ فرنگ نے فتویٰ دیا کہ "مثنوی کے لیے سادگی لازمی ہے اور وہ تشبیہات۔ تمثیلات اور استعمالات
[illegible]انہیں سنبھال سکتی"۔ یہ بالکل بجا اور درست ہے۔ اسی وجہ سے یوسف زلیخا جامی دب گئی۔ سکندر نامہ نظامی کی مثالی مثنی میں ملی ——
[illegible]دمن فیضی اور سب سے بڑھ کر مثنوی غنیمت بے نشان ہو گئی۔ گلزار نسیم اور طلسم الفت خس و خاشاک کے انبار میں ہیں۔ صرف میر حسن کی
[illegible]ب و خیال، تاریخ تصنیف سے اس وقت تک ہر لحظہ اور ہر ساعت عاشق مزاجوں کی گردن میں حمائل رہی اور یہ خوبصورت شعر
[illegible]ان زد خلائق ہے۔

وہ بات جب مجھ کو یاد آتے ہیں ۔۔۔ دل کلیجا سبھی چباتے ہیں!!!

اس طرز جدید میں خواجہ الطاف حسین حالی۔ منشی جوالا پرشاد برق۔ مرزا محمد ہادی رسوا۔ سرور جہان آبادی وغیرہ نے چھوٹی
[illegible]وٹی مثنویاں لکھیں۔

سحر البیان کے پس منظر پر ایک نظر

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

میر حسن کی بہترین اور مشہور ترین مثنوی سحر البیان نواب آصف الدولہ کی توجہ سے وجود میں آئی ہے۔ ہوا یہ کہ ۱۱۸۹ھ میں شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد جب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے تو انھوں نے فیض آباد کے بجائے لکھنؤ کو دارالحکومت ٹھہرایا اور علم و ادب کی وہ قدر دانی فرمائی کہ لکھنؤ ارباب کمال کا مرکز بن گیا۔ میر حسن بھی فیض آباد سے لکھنؤ پہنچ گئے اور جلد ہی دربار شاہی تک رسائی حاصل کرلی۔ بادشاہ کو شفیق و ادب نواز دیکھ کر سحر البیان لکھنا شروع کی اور ۱۱۹۹ھ / ۱۷۸۴ء میں ختم کر کے بادشاہ کے حضور میں پیش کردی۔ میر حسن کو اس مثنوی کی تکمیل میں کتنا وقت دینا پڑا اس کا تعین کرنا مشکل ہے۔ کوئی ایسی خارجی شہادت اب تک سامنے نہیں آئی جس سے اس کی مدت تصنیف کا سراغ لگایا جا سکے۔ قیاس یہ ہے کہ ۱۱۹۲ھ میں گلزار ارم کے خاتمہ پر انھوں نے سحر البیان کی طرف توجہ کی ہوگی لیکن بعض داخلی قرائن سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسن نے برسوں خون پانی کیا جب ایسی شاہکار نظم وجود میں آئی ہے۔ مثنوی کے آخر میں انھوں نے خود اس امر کا اظہار کیا ہے کہ اک عمر کی مشقِ سخن کے بعد اس مثنوی کے حروف کو موتیوں کی آب و تاب نصیب ہوئی ہے۔

ذرا منصفانہ داد کی ہے یہ جا	کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
زبس عمر کی اس جوانی میں صرف	تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر	تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

یہ مثنوی خود میر حسن کی نظر میں کن خصوصیات کی حامل تھی اور وہ اس سے کیسی کیسی امیدیں وابستہ رکھتے تھے اس کا اندازہ ذیل کے اشعار سے کیا جا سکتا ہے۔

نہیں مثنوی۔ ہے یہ اک پھلجھڑی	مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں	نہیں مثنوی۔ ہے یہ سحر البیاں
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام	کہ ہیں یادگار جہاں یہ کلام
ہر اک بات پر دل کو میں خوں کیا	تب اس طرح رنگیں مضموں کیا

اگر واقعی غور ٹک کیجئے
صلہ اس کا کم ہے جو کچھ دیجئے

میر حسن نے اپنے قصّے کے متعلق جو باتیں کہی ہیں وہ غلط نہیں ہیں۔ اس میں پھلجھڑی اور موتی کی لڑی کی صفات موجود ہیں

حقیقۃً طرزِ بیان اور زبان دونوں کے لحاظ سے وہ اردو شاعری کی تاریخ میں نئی چیز تھی۔ یہ بھی امرِ واقعہ ہے کہ اسی مثنوی کی بدولت دنیائے شاعری میں میر حسن شہرتِ عوام و بقائے بقائے دوام کے مرتبے تک پہنچے لیکن جیسا کہ آخری شعر سے ظاہر ہے نواب سے صلہ پانے کا جو خواب انھوں نے دیکھا تھا وہ شرمندۂ تعبیر نہ ہوا۔ نواب آصف الدولہ جیسے حاتمِ روزگار سے میر حسن کو اس شاہکار مثنوی کا جو بھی صلہ ملتا کم تھا لیکن زمانے نے اسے ایسی رشک و حسد کی نگاہ سے دیکھا کہ ایک دوشالہ کے سوا کچھ اور دینے نہ دیا۔ میر شیر علی افسوس اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ "صلے کا اس کے۔ ماجرا یہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دوشالہ خاص اپنے اوڑھنے کا دستِ بقچے میں سے نکلوا کر مصنف کو عنایت کیا۔ رتبہ تو اس کا البتہ بڑھا پر دل گھٹ گیا۔ اس لئے مطلب دلی حاصل نہ ہوا۔ لیکن یہ کھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال کھرا خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطر خواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا۔"[۱]

شیر علی افسوس نے یہ جملہ "کھوٹ صرف طالع کی ہے" یونہی نہیں لکھا یہ فقرہ اپنے پیچھے ایک تاریخی واقعہ رکھتا ہے۔ جب سحرالبیان مکمل ہوئی تو نواب قاسم علی خاں نے چاہا کہ میر حسن سے یہ مثنوی لے کر نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کریں میر حسن نے اس خیال سے کہ کہیں یہ مثنوی کسی اور کے نام سے دربار میں نہ پہنچا دی جائے۔ مثنوی دینے سے انکار کر دیا۔ کچھ دنوں بعد خود لے کر گئے اور نواب آصف الدولہ کو سنانے لگے نواب قاسم علی خاں بھی موجود تھے ان کو یہ بات پسند نہ آئی۔ چنانچہ جس وقت میر حسن نے نواب کی مدح میں یہ شعر پڑھا ؎

سخاوت یہ ادنیٰ سی اک اس کی ہے کہ اک دن دوشالے دیے سات سے

تو نواب قاسم علی خاں نے، دوسرے مصرعے کے کچھ ایسے معنی پہنائے کہ نواب آصف الدولہ میر حسن سے خفا ہو گئے اور اس مثنوی کے صلہ میں ایک دوشالہ کے سوا اور کچھ نہ دیا۔ سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرہ مرقومہ ۱۲۶۰ - ۶۱ھ میں اس واقعہ کو تفصیل سے یوں بیان کیا ہے:۔

"نواب قاسم علی بہادر نے جب سنا تو فرمایا مجھے دو کہ تمھاری طرف سے حضور نواب آصف الدولہ بہادر کے لیجاؤں مصنف نے بہ خیال اس کے مبادا اور کسی کے نام سے حضور میں گزرے انکار کیا۔ بعد چندے اور کسی تقریب سے حضور میں باریاب ہوئے۔ نواب سابق الذکر کہ افسانۂ رفتہ سے آزردگی رکھتے تھے، نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ :

"اک دن دوشالے دیے سات سے"

حضور نے تو ہزارہا دوشالے آن واحد میں بخش دئے ہیں۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے۔ یہاں بیانِ واقعی میں کمی ہے۔ نواب نامدار کا دل اس کے سننے سے اچاٹ ہوا۔ یہ فقط کم نصیبی میر موصوف کی تھی کہ ایسے حاتمِ دوراں کی سخاوت سے ناکام رہا"[۲]

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ جس طرح میر حسن نے اپنی مثنوی کے لئے نیا قصہ ترتیب دیا ہے اسی طرح روشِ عام سے بچنے کے لئے بحر و وزن کے انتخاب میں بھی جدت سے کام لیا ہے۔ اس وقت مثنوی کے مختلف موضوع کے لئے بحریں مخصوص کر دی گئی

---

[۱] دیباچہ شیر علی افسوس صفحہ ۱۶ مشمولہ "مثنویاتِ میر حسن" مرتبہ عبدالباری آسی طبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۵ء

[۲] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا قلمی صفحہ ۳۴ - ۳۸۴ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو کراچی

تھیں اور ان سے انحراف پسند نہ کیا جاتا تھا۔ عام طور پر مندرجہ ذیل بحریں موضوع کا لحاظ رکھ کر مثنوی میں استعمال ہوتی تھیں۔

۱۔ متقارب مثمن مقصور یا محذوف یعنی فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل ۔ فردوسی کا شاہنامہ، نظامی کا سکندر نامہ سراج کی بوستان خیال اور میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اسی بحر میں ہے۔

۲۔ ہزج مسدس مقصور یا ہزج مسدس اخرب مقبوض یعنی مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل ۔ اس بحر میں نظامی کی شیریں خسرو۔ جامی کی یوسف زلیخا اور فیضی کی نل دمن وغیرہ ہیں۔

۳۔ بحر رمل مسدس مقصور یا محذوف ۔ یعنی فاعلاتن ۔ فاعلاتن ۔ فاعلن یا فاعلات ۔ مولانا روم کی مثنوی معنوی، میر حسن کی رموز العارفین ۔ اقبال کی اسرار خودی و رموز بے خودی وغیرہ اسی بحر میں ہیں۔

۴۔ بحر خفیف مسدس مخبون یا مقصور ۔ یعنی فاعلاتن، مفاعلن، فعلن یا فعلات ۔ جس میں حدیقۂ سنائی، جامی کی سلسلۃ الذہب اور آفتاب الدولہ ۔ تلق کی طلسم الفت وغیرہ ہیں۔

۵۔ بحر سریع مسدس مخبون مقصور ۔ یعنی مفتعلن ۔ مفتعلن ۔ فاعلان ۔ نظامی کی مخزن اسرار اور خسرو کی قران السعدین اسی بحر میں ہیں۔

۶۔ بحر ہزج مسدس اخرب محذوف ۔ یعنی مفعول، مفاعلن، فعولن ۔ اس میں گلزار نسیم اور ترانۂ شوق وغیرہ ہیں

۷۔ بحر متقارب مثمن اثرم مقبوض یعنی فاع فعولن فعلن فاع یا فعلن، فعلن فعلن فاع ۔

ان بحروں میں متقارب بحر، رزمیہ کے لئے مخصوص تھی ۔ چنانچہ ان بحروں کے متعلق انشاء اللہ خاں لکھتے ہیں کہ

"مشہور است باعصر آں درہفت بحر یکے متقارب مثمن مقصور و محذوف .... و ایں بحر مخصوص است بذکر محاربات سلاطین باسلاطین لیکن میر حسن مرحوم ریختہ گو قصہ بے نظیر و بدر منیر رہمیں وزن موزوں کردہ است[۱]"

انشا کے اس قول کو اکثر تذکرہ نگاروں اور مورخوں نے نقل کیا ہے، مولانا عبدالسلام ندوی سے لے کر محمود فاروقی تک کی تالیفات میں اس امر کا اظہار کیا گیا ہے کہ "سحرالبیان کی بحر کے انتخاب میں میر حسن عام راستے سے ہٹ کر چلے ہیں یہ عشقیہ مثنوی حسن وعشق، ہجر و وصال، درد و اثر، سوز و گداز اور دل کے جذبات کی حامل ہے۔ اس کی بحر بھی وہی ہونی چاہئے تھی جو عموماً عشقیہ مثنویوں کی ہوتی ہے۔ لیکن اس کے خلاف سحرالبیان کی بحر رزمیہ مثنوی کی ہے" ہمارے یہاں اقوال کے نقل کرنے اور حوالہ دینے میں بالعموم آنکھ بند کرکے کام لیا جاتا ہے۔ انشاء اللہ خاں نے یہ بات اٹھارہویں صدی کے اختتام پر لکھی تھی ۔ اب تک ہمارے ناقدین بلا کسی تحقیق و تنقید کے انشا کے قول کو دہراتے چلے آرہے ہیں۔ ممکن ہے انشاء نے یہ بات اپنے پھکڑ پن میں میر حسن کا مذاق اڑانے کے لئے بطور طنز لکھ دیا ہو کہ میر حسن نے عشقیہ مثنوی کے لئے رزمیہ بحر کا انتخاب کرکے جدت طرازی کی ہے۔ یہ بات اس لئے قرین قیاس ہے کہ اول تو انشاء کی ہر بات سنجیدہ نہ ہوتی تھی دوسرے یہ کہ وہ سحرالبیان جیسی بلند پایہ مثنوی کو استحسان کی نظر سے نہ دیکھتے تھے ۔ چنانچہ وہ میر حسن کے متعلق لکھتے ہیں کہ "بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں[۲]"

---

[۱] میر حسن اور ان کے خاندان کے شعراء ص ۱۰۸ از محمود فاروقی مطبوعہ لاہور

[۲] دریائے لطافت بحوالہ اصناف سخن نمبر نگار پاکستان ص ۶۷

ایسی صورت میں انشاؔ کی رائے پر کلی اعتماد کر لینا مناسب نہیں معلوم ہوتا ۔ انشاؔ کی یہ رائے درست نہیں معلوم ہوتی کہ بحر متقارب مثمن مقصور محذوف رزمیہ مثنویوں کے لئے مخصوص تھی اور میر حسن نے اسے رواج عام کے خلاف عشقیہ مثنوی کے لئے استعمال کیا ہے ۔ سحرالبیان کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اردو میں متعدد عشقیہ مثنویاں بحر متقارب مثمن میں لکھی جا چکی تھیں اور خاص و عام میں مقبول ہو چکی تھیں ۔ ان میں سے بعض حسنِ زبان و بیان سے آراستہ تھیں اور میر حسن نے اپنی مثنوی میں ان سے استفادہ کیا ہے ۔ دکنی اردو شعراء کے یہاں بہت سی ایسی عشقیہ مثنویاں ملتی ہیں جو سحرالبیان کے وزن و بحر میں کہی گئی ہیں ۔ ممکن ہے میر حسن کو ان کی خبر اس وقت نہ رہی ہو اور ان سے استفادے کا موقع نہ ملا ہو ۔ لیکن سراج اورنگ آبادی کی مشہور و معروف مثنوی بوستانِ خیال سے وہ ضرور واقف تھے ۔ اس لئے کہ شمالی ہند کے تمام قدیم تذکروں میں سراج کا ذکر آیا ہے ۔ خود میر حسن کا تذکرہ سراج اورنگ آبادی کے ذکر سے خالی نہیں ہے[۵] ۔ پھر سراج کی زبان اتنی صاف و شستہ و رواں دواں ہے کہ شمالی ہند کے شعراء ان کی مثنوی سے ضرور متاثر ہوئے ہوں گے ۔ بوستانِ خیال ولیؔ کی وفات ۱۱۱۹ھ سے پورے چالیس سال بعد ۱۱۶۰ھ میں لکھی گئی ہے اور اسی سن تصنیف کی مناسبت سے اس میں ۱۱۶۰ اشعار ہیں جب ولیؔ کا کلام ۱۱۱۹ھ سے پہلے شمالی ہند پہنچ کر قبول عام کو پہنچ گیا تو یہ کیسے ممکن ہے کہ سراج جیسے صاحب کمال اور اس کے فن کی شہرت سے شمالی ہند کے لوگ ۱۱۶۰ھ اور ۱۱۱۹ھ کے درمیان تک یکسر بے خبر رہے ہوں ۔ تاریخی حالات و قرائن اور اس زمانے کے ادبی تذکروں اور رسالوں سے صاف پتہ چلتا ہے کہ میر حسن اور شمالی ہند کے دوسرے شعرا مثنوی بوستانِ خیال سے پوری طرح واقف تھے ۔ بوستانِ خیال اور سحرالبیان کو سامنے رکھ کر دیکھئے تو ایسا گمان ہوتا ہے گویا میر حسن نے سراج کا شعوری تتبع کیا ہے یہی نہیں کہ دونوں بحر و وزن میں ایک ہی ہیں بلکہ ان کے انداز بیان میں بھی بعض جگہ بڑی مشابہت ہے ۔ بوستانِ خیال کا مفصل ذکر دوسرے باب میں کیا جا چکا ہے ۔ اس جگہ مثال کے طور پر چند شعر درج کئے جاتے ہیں ان سے اندازہ ہو سکے گا کہ میر حسن نے اپنے پیش رو مثنوی نگاروں سے کیا فائدہ اٹھایا ہوگا ۔ سراج نے باغ و بہار کی تصویر اس طور پر اتاری ہے ؎

ہر اک سمت پانی کی نہروں کی سیر　　　وہ نہروں میں پانی کی لہروں کی سیر
رواں آب کی ہر طرف آبشار　　　جدھر دیکھئے ہو رہی تھی بہار
طرب بخش تھا ناچنا مور کا　　　تماشا تھا ہر مور کے شور کا
ہر اک سرو پہ عشق پیچے کی بیل　　　خوشی کے گلے کی تھی گویا حمیل
ہر اک حوض پانی سے لبریز تھا　　　ہر اک قطعۂ باغ گل خیز تھا
سمن ، ارغوان ، نرگس جعفری　　　گل لالہ و سیوتی جعفری

---

۵ ملاحظہ ہو نکات شعرا از میر مرتبہ عبدالحق صاحب ۔ تذکرۂ شعراء از میر حسن مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی صفحہ ۱۰ ۔ تذکرہ ہندی گویاں از فتح علی حسینی مرتبہ عبدالحق صفحہ ۹۵ ۔ ریاض الفصحاء از مصحفی مطبوعہ انجمن ترقی اردو صفحہ ۱۱۹ ۔ مخزن نکات از قائم مطبوعہ انجمن ترقی اردو صفحہ ۹ ۔ مجموعہ نغز از قاسم مرتبہ محمود شیرانی صفحہ ۲۹۳ ۔ گلشن ہند و گلزار ابراہیم مطبوعہ انجمن ترقی اردو صفحہ ۱۶ ۔ تاریخ ادب ہندوستانی از گارساں جلد سوم صفحہ ۱۳۵

ادھر بلبلوں کی غزل خوانیاں ادھر پھولوں کی تبسم افشانیاں
ادھر سرو رعنا کے بننے کی دھوم ادھر نغمۂ قمریوں کا ہجوم
عجب وقت تھا اور عجب رنگ تھا ولیکن مرا دل نپٹ تنگ تھا
مجھے دیکھنا تیغ تھا اس طرف کہ تھا دل مرا تیر غم کا ہدف

میر حسن نے شہزادۂ بے نظیر کے باغ کا جو نقشہ کھینچا ہے۔ اگر اسے ذہن میں رکھیں دونوں کے مرقعوں میں کچھ زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔ بوستان خیال سے قطع نظر خود شمالی ہند میں بعض ایسے باکمال شعرا گزر چکے تھے جو سحرالبیان کے وزن و بحر میں طویل عشقیہ مثنوی کہہ چکے تھے یہ الگ بات ہے کہ وہ زمانے کی دست برد سے محفوظ نہ رہ سکی اور آج کوئی عشقیہ مثنوی موجود نہیں ہے۔ جس سے سحرالبیان کا مقابلہ کیا جا سکے۔ لیکن جن نامکمل عشقیہ منظوم قصوں کا سراغ تذکروں اور تاریخوں سے ملا ہے ان کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسن نے ان سے ضرور فائدہ اٹھایا ہے۔ اس قسم کے منظوم قصوں میں فضائل علی خان بے قید کی مثنوی خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ یہ مثنوی سحرالبیان ہی کے وزن و بحر میں لکھی گئی ہے اور ایسی صاف و سلیس و رواں ہے کہ آنے والے مثنوی نگاروں کے لئے کسی نہ کسی طور پر ضرور مشعلِ راہ بنی ہوگی۔ بے قید کی مثنوی میں پانچ سو اشعار تھے اور وہ اپنے زمانے میں بے حد مشہور و مقبول تھی۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں فضائل علی خاں بے قید کا ذکر اس طور پر کیا ہے

"از موزونان جہان فضائل علی خان بے قید تخلص۔ جوان محمد شاہی بود۔ خوش خوراک و خوش پوشاک بکمال خوبی بسر می برد۔ در شعبدہ بازی و صحبت داری، کامل بود۔ طبع تیز در مند داشت۔ مثنوی او بسیار مشہور است۔ حسب حال خود مثنوی گفتہ و بے دریائے معنی سُفتہ [1]"

تذکرۃ الشعرا میں بطور مثال بے قید کی مثنوی کے متعدد اشعار بھی نقل کئے گئے ہیں اور ان کے عشقیہ قصے کی شان نزول پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ بے قید دراصل ایک بت ہندی سے عشق کرتے تھے۔ چنانچہ گردش زمانہ سے مجبور ہو کر جب انھیں نواب عمدۃ الملک کے ساتھ الہ آباد جانا پڑا تو محبوب کی جدائی میں مضطرب و بے قرار رہنے لگے اور جنون کی کیفیت طاری ہوگئی۔

نواب صاحب موصوف نے جب یہ حال دیکھا تو ایک دن بے قید کی دلبری و دلجوئی کے لئے ارباب عیش نشاط کو جمع کیا اور ایک طوائف کو اشارہ کیا کہ دلربایانہ ناز و ادا سے اُن کو اپنے دام میں لے آئے شاید کہ اس طور پر اُن کا دل ہلکا ہو جائے اور غم و اندوہ سے نجات مل جائے۔ آخر کار مجمع سے ایک نازنین اٹھی اور بہ ہزار عشوہ و غمزہ انھیں رام کر لیا۔ بے قید نے اسی عالم میں یہ مثنوی اپنے حسب حال کہہ کر کمالِ فن کا اظہار کیا۔ لیکن لطف کی بات یہ ہوئی کہ جب مقصود دل حاصل ہوگیا تو وہ اس پری رو کے زانو پر سر رکھ کر سو گئے۔ خواب میں کیا دیکھتے ہیں کہ پہلی محبوبہ ان کے سامنے ہے اور شکوہ شکایت کر رہی ہے۔ اس خواب کی کیفیت خود اس طور پر بیان کرتے ہیں [2]

عجب خواب دیکھا میں اس خواب میں ہوا جس سے میں پیچ اور تاب میں
ہوا تھا جنھوں سے میں اوّل جدا سو کیا دیکھتا ہوں وہی دلربا
کہ جو چاہتی تھی مجھے دل ستی جدا بھی ہوا تھا میں مشکل ستی
سو کہتی ہے یوں۔ میرا دامن پکڑ کہ چھوٹے ترے غم سے میرا جگر

---

[1] تذکرۃ الشعرا از میر حسن مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی انجمن ترقی اردو سلسلہ ۴۴ ص ۱۴۵
[2] ایضاً ص ۱۴۵ - ۱۴۶

شب و روز رونا مرا کام ہے ترا نام لینے سے آرام ہے
پھرے میرے یوسف تو کس کس گلی تری چاہ میں میں ہوئی باولی
یہاں تو جو چاہے تو کر میرے ساتھ قیامت کو دامن ترا میرے ہاتھ

اس کے بعد جونہی خواب سے آنکھ کھلی کسی شخص نے کہا کہ آپ کی تلاش میں کوئی آیا ہوا ہے۔ باہر نکلے۔ دیکھا کہ قاصد ایک خط لیے کھڑا ہے۔ خط کو دیکھنے سے معلوم ہوا کہ یہ اسی محبوبہ کا خط ہے۔ اس خط میں کیا لکھا تھا یہ خود بے قید کی زبان سے سنئے:۔

جو دیکھا لفافے پہ لکھا ہے یہ کہ کھولو شتابی برہ کی گرہ
تمہاری خوشی سے یہاں خیر ہے سدا ہجر کے باغ کی سیر ہے
بہت پھول لالہ دکھائے مجھے ترے داغ سے کچھ نہ بھائے مجھے
نہ پوچھی جو تم تک میری سار تو جیتی ہوں میں اپنی قسمت سے ہار
کہوں کون ہے وہ جواہر مثال لیے کس کے سہرے پڑے میرے لال
جو دیکھا تھا تم رنگ سرخ و سفید مرے تاج سر اب نہ رکھیو امید
کروں کیا لکھتی نہیں جان ہے کہ یہ میری غلطی کا تاوان ہے
زیادہ نہیں اس سے کچھ مدعا یہی مدعا تھا لکھا والدعا

افسوس کہ بے قید کی یہ عشقیہ داستان ہمارے سامنے نہیں۔ صرف چند اشعار مختلف تذکروں میں ملتے ہیں۔ لیکن اس مختصر نمونے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مثنوی اپنے دور میں یقیناً مشہور ہوئی ہوگی۔ اور لوگوں کو چراغ سے چراغ جلانے میں مدد ملی ہوگی۔

ایک اور عشقیہ مثنوی اس انداز کی ملتی ہے۔ اس کا ذکر بھی میر حسن کے تذکرے میں کیا گیا ہے اور بہت ممکن ہے اس مثنوی سے بھی انھوں نے تاثر لیا ہو۔[1]

ان صراحتوں سے یہ بتانا مقصود تھا کہ انشاء اللہ خاں کا یہ بیان کہ میر حسن نے عشقیہ قصے کے لئے یہ بحر متقارب مثمن کا استعمال کرکے جدت پیدا کی ہے درست نہیں ہے۔ دکن و شمالی ہند دونوں میں عشقیہ داستانوں کے لئے بحر متقارب کا استعمال میر حسن کے پہلے سے ہوتا تھا۔ سحرالبیان کے وجود میں آنے سے پہلے بھی اس بحر میں متعدد عشقیہ قصے لکھے جا چکے تھے اور اپنی سلاست و روانی اور دلکشی و اثرخیزی کے لئے مشہور ہو چکے تھے۔ میر حسن ان سے ضرور متاثر ہوئے ہوں گے اور انھوں نے پچھلے شعراء کے تجربوں کو کامیاب دیکھ کر اپنے قصے کو بھی اسی بحر میں تقلیداً نظم کرنا مناسب خیال کیا ہوگا۔

لیکن چونکہ میر حسن فطری شاعر تھے اور خلق و ایجاد کی خاص قوت لے کر آئے تھے۔ اس لئے ان کی مثنوی کسی کی تقلید کا شکار نہیں ہوئی۔ انھوں نے یقیناً اپنے پیش رو شعراء کی مثنویوں سے استفادہ کیا ہوگا۔ لیکن یہ استفادہ اس نوعیت کا ہرگز نہیں جو انھیں کا مقلد یا متبع ثابت کرسکے۔ مثنوی سحرالبیان کا رنگ تقلید و تتبع سے یکسر پاک ہے اور ایک ایسے طرز خاص کی حامل ہے جسے اردو بیانیہ شاعری کا معیار و میزان قرار دیا جاسکتا ہے۔

---

[1] تذکرۂ شعرائے اردو از میر حسن مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی صفحہ ۱۲۴-۱۲۵

"گلزارِ نسیم" کی نمایاں خصوصیات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

"گلزارِ نسیم" ۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی اور طبع ہوتے ہی اس کا نام "سحر البیان" کے مقابلے میں اور دیا شنکر نسیم کا نام میر حسن کے نام کے ساتھ لیا جانے لگا۔ حقیقت یہ ہے کہ لکھنوی دبستانِ شعر کی یہ پہلی طویل نظم ہے جو مثنوی اور قصہ دونوں کے فن پر بڑی حد تک پوری اترتی ہے۔ اس میں کردار نگاری، جذبات کی مصوری اور تسلسل بیان کی کم و بیش وہ بھی خوبیاں موجود ہیں جو ایک افسانوی مثنوی کے لئے ضروری خیال کی جاتی ہیں لیکن اس کی دل کشی کا راز دراصل اس کی رنگین بیانی، معنی آفرینی، کنایاتی اسلوب، لفظی صناعی اور ایجاز نویسی میں پوشیدہ ہے۔ ان اوصاف میں بھی اختصار و ایجاز کا وصف، امتیازی نشان کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہ درست ہے کہ ایجاز و اختصار نے جہاں ایک طرف اس مثنوی کو بے مصرف اور بھرتی کے خیالات و اشعار سے پاک رکھنے میں مدد کی ہے وہاں کہیں کہیں اغلاق و پیچیدگی بھی پیدا کر دی ہے، چنانچہ بعض جگہ داستان کے تسلسل میں رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے اور بعض جگہ ربطِ کلام مجروح ہو گیا ہے جیسا کہ مولانا حالی نے گلزارِ نسیم کے ان اشعار پر اعتراض کیا ہے ؎

خوش ہوتے تھے طفلِ مہ جبیں سے ثابت یہ ہوا ستارہ بیں سے
پیارا یہ وہ ہے کہ دیکھ اسی کو پھر دیکھ نہ سکے گا کسی کو
نورِ آنکھ کا کہتے ہیں پسر کو چشمک تھی نصیب اس پدر کو
آتا تھا شکار گاہ سے شاہ نظارہ کیا پدر کا ناگاہ

پہلے دو شعر کے متعلق مولانا حالی کا خیال ہے کہ "ان میں جب تک کئی لفظ بڑھائے اور بدلے نہ جائیں تب تک ان کا مفہوم سیدھی طرح نہیں نکل سکتا اور پہلا مصرع دوسرے سے اور دوسرا مصرع تیسرے سے چسپاں نہیں ہو سکتا۔ اس طرح تیسرے شعر میں جب تک دوسرے مصرعے کے الفاظ بدلے نہ جائیں کلام مربوط نہیں ہو سکتا۔ چوتھے شعر کے دونوں مصرعے مربوط نہیں ہیں۔ کیونکہ ظاہر الفاظ سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ شاہ اور شخص ہے اور پدر اور شخص ہے۔ حالانکہ پدر اور شاہ سے ایک ہی شخص مراد ہے"[1]

چکبست نے ان اعتراضات کا یہ جواب دیا ہے کہ "یہ اشعار، مثنوی کے اصل نسخے کے مطابق نہیں ہیں اور کتابت کی غلطیوں کی وجہ سے یہ عیب پیدا ہو گیا ہے۔ پہلے شعر کا پہلا مصرعہ دراصل یوں ہے ؏

خوش ہوتے ہی طفلِ مہ جبیں سے

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری ۱۸۲

اس کے بعد چاروں مصرعے مربوط ہو جاتے ہیں۔ تیسرا شعر چکبست کے نزدیک واضح ہے اور چوتھے شعر کو اصل نسخے کے مطابق اس طور پر پڑھیں۔

آتا تھا شکار گاہ سے شاہ — نظارہ کیا پدر نے ناگاہ

تو پھر کلام بے ربط نہیں رہتا ہے۔ چکبست کا خیال صحیح معلوم ہوتا ہے۔ حالی نے نسیم کے ساتھ انصاف نہیں کیا چونکہ وہ کلام کی سادگی اور صفائی ہی کو اس کا اصل حسن قرار دیتے تھے۔ اس لئے نسیم کی معنی آفرینی اور رنگین بیانی کی داد نہ دے سکے پوری مثنوی میں چھان بین سے ربط کلام کی ایسی چند مثالیں مل بھی جائیں تو گلزارِ نسیم کی عظمت پر حرف نہیں آتا مجموعی طور پر مثنوی انتہائی اختصار کے باوجود کلام کی بے ربطی، ابہام و اشکال اور تعقید سے پاک ہے۔ یوں بعض مقامات پر زبان و بیان کی لغزشوں سے نہ سحرالبیان یکسر پاک ہے اور نہ گلزارِ نسیم، بلکہ انسان کی کوئی تخلیق، شاہکار ہونے کے باوجود سہو و خطا سے پاک نہیں ہو سکتی۔ اس لئے چند مثالوں کی مدد سے یہ کہنا کہ گلزارِ نسیم میں اس کے اختصار نے بعض اغلاق پیدا کر دیا ہے درست نہیں ہے۔ اختصار و ایجاز کا فن جس حسن و خوبی سے گلزارِ نسیم میں برتا گیا ہے۔ اردو شاعری میں اس کی مثال نظر نہیں آتی۔ ایجاز کے لئے استعارات، کنایات، تلمیحات اور بعض صنائع کا استعمال ناگزیر ہے۔ ان کے بغیر کلام کو بلیغ و مختصر بنانا مشکل ہے لیکن ان تمام چیزوں کو کلام میں خوبصورتی سے برتنے کا سلیقہ سب میں نہیں ہوتا۔ اور اسی لئے صنعتیں اکثر تزئین کلام کے بجائے اس کا عیب بن جاتی ہیں۔ نسیم میں چونکہ تشبیہات و استعارات و کنایات و تمثیلات اور صنائع و بدائع کے استعمال کا خاص سلیقہ ہے اس لئے ان کا کلام ایجاز و اختصار کا حامل ہوتے ہوئے بھی حسن و اثر سے عاری نہیں ہے۔ یوں تو نسیم نے پوری مثنوی میں اختصار نویسی کے فن کی پابندی کی ہے لیکن اس فن کا خاص کمال اس وقت نظر آتا ہے جب وہ کردار ہم کلام ہونے کے باوجود دل کی بات کو ڈھکائے چھپائے رکھنا چاہتے ہیں یا کسی گذرے ہوئے بڑے واقعے کو کسی اور کے سامنے دہرانا چاہتے ہیں۔ اس کی ایک اعلیٰ مثال بکاؤلی کے کردار میں نظر آتی ہے۔ پھول کے غائب ہو جانے کے بعد بکاؤلی مردانہ لباس میں زین الملوک کے دربار میں پہنچتی ہے اور اپنے کو پریشان و خستہ حال ظاہر کر کے ملازمت کرنا چاہتی ہے۔ چہرے سے نسوانی حسن و جمال اور شرم و حیا صاف نمایاں ہے۔ بادشاہ حال دریافت کرتا ہے، لیکن بکاؤلی اس ڈر سے کہ کہیں اس کا راز فاش نہ ہو جائے بات کو ٹالنا چاہتی ہے۔ بادشاہ سوال پر سوال کرتا ہے اور مفصل جواب چاہتا ہے لیکن بکاؤلی اتنی ذہین و طباع ہے کہ چند لفظوں میں جواب دے کر مدعا کا اظہار کر دیتی ہے اور ایسی کوئی غیر ضروری بات درمیان میں نہیں آنے دیتی جس سے بادشاہ کو اس پر شبہ ہونے لگے۔ لیکن مختصر ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ بکاؤلی کے جوابات تشفی بخش نہیں ہیں یا یہ کہ ان میں حسن و اثر اور دل کشی کی کمی ہے۔ ان کی مختصر گفتگو میں بادشاہ کے جذبات کا وہ ارتعاش بھی ہے جو پری رو آدمی کے سامنے آجانے سے پیدا ہو گیا ہے اور غیرتِ نسوانی کے ساتھ بکاؤلی کا وہ خوف و ہراس بھی ہے جو اخفاءِ راز کی کوشش سے نمودار ہوا ہے۔ ثبوت کے طور پر چند شعر دیکھئے۔

پوچھا کہ اے آدمی پری رو — انساں ہے پری ہے کون ہے تو؟
کیا نام ہے اور وطن کدھر ہے — ہے کونسا گل چمن کدھر ہے؟
وہ اس نے صدا کہا بصد سوز — فرخ ہوں شہا میں ابن فیروز

گل ہوں تو چمن کوئی بتاؤں　　غربت زدہ کیا وطن بتاؤں
گھر بار سے کیا فقیر کو کام　　کیا لیجیے چھوڑے گاؤں کا نام
پوچھا کہ سبب کہا کہ قسمت　　پوچھا کہ طلب کہا قناعت

ان اشعار میں واقعات و جذبات کی مصوری کی شان بھی ہے اور اختصار نویسی کے فن کا انتہائے کمال بھی موجود ہے۔ خوبصورت اختصار اور مصورانہ ایجاز کی ایک اور عمدہ مثال اس جگہ نظر آتی ہے۔ جب صبح سویرے تاج الملوک بکاؤلی پر نظر کر کے مسکراتا ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ "راجہ اندر بکاؤلی کو آدم زاد کی طرف راغب دیکھ کر ناراض ہو گئے تھے۔ چنانچہ وہ ہر رات بکاؤلی کو اپنی محفل رقص و سرود میں طلب کرتے۔ سزا کے طور پر اس شعلہ رو کو آگ میں جلاتے اور رقص کراتے۔ ایک رات تاج الملوک بھی خاموشی سے بکاؤلی کے ساتھ ہو لیا اور راجہ اندر نے بکاؤلی کو جو نولکھا ہار انعام دیا تھا اسے پکھاوجی بن کر چرا لایا۔ بکاؤلی کو اس واقعہ کی کانوں کان خبر نہ تھی اور وہ سمجھتی تھی کہ تاج الملوک اس کے مشاغل سے یکسر بے خبر ہے۔ چنانچہ اندر کی محفل سے واپس آکر جب تاج الملوک صبح سویرے اٹھا اور رات کا منظر یاد آیا تو وہ بکاؤلی پر نظر کر کے مسکرایا۔ بکاؤلی نے بے محل اور بے سبب مسکراہٹ کا سبب دریافت کیا اس وقت تاج الملوک اور بکاؤلی کے درمیان جس رمز و کنایہ میں گفتگو ہوتی ہے، اس کا کمال دیکھیے۔

ہنستے ہنستے کہا ہنسے کیوں　　ہنستا نہیں کوئی بے سبب یوں
بولا وہ کہ خواب دیکھتا تھا　　آتش پہ کباب دیکھتا تھا
بولی وہ کہ ہم بتائیں تعبیر　　دل سوزی کرے گا کوئی دلگیر
بولا وہ کہ رات میں افق میں　　خورشید تھا آتشِ شفق میں
بولی وہ کہ مہر سے شب و روز　　عالم میں رہو گے روشن امروز
بولا وہ کہ اک مقامِ ہو تھا　　گلزارِ خلیل روبرو تھا
بولی وہ بشر ہو تم دلاور　　سرسبز ہو قومِ آتشی پر
بولا وہ کہ دیکھا اک شبستاں　　شعلہ ہوا انجمن میں رقصاں
بولی وہ کہ شعلہ میں پری ہوں　　جو ناچ نچاؤں ناچتی ہوں
بولا وہ کہ جب ہوا اُجالا　　بخشا مہِ انجمن نے بالا
بالا مہِ انجمن کا کیا تھا　　وہ ہار تھا جو گلے پڑا تھا
گھبرائی پری کہیں یہ کیا ہے　　بولا وہ کہ ہار نولکھا ہے
کاندھے پہ تھا جسکے رات ڈالا　　پہچانتی ہو وہ طبلہ والا

مثنوی گلزار نسیم میں کئی ایسے مقامات آتے ہیں جہاں کرداروں کو گزشتہ داستانوں اور باتوں کو دہرانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ایسے موقعوں پر تکرار کی وجہ سے اثر کلام و بیان بے کیف و بے اثر ہو جاتا ہے۔ لیکن نسیم نے ایسے موقعوں پر بڑی احتیاط سے کام لیا ہے اور پچھلی روداد کو انتہائی اختصار کے ساتھ اس طور پر دہرایا ہے کہ پوری داستان کی یاد بھی ذہن میں تازہ ہو گئی ہے اور تکرار مضمون کا عیب بھی نہیں پیدا ہونے پایا۔ مثلاً تاج الملوک کو ایک حادثہ پیش آیا تھا کہ بکاؤلی کے والدین سے صحرائے طلسم

جو مقید کر دیا تھا۔ کوئی صورت نجات پانے کی نہ تھی۔ یکایک تاج الملوک نے دو پرندوں کو یوں بات کرتے سُنا کہ فلاں حوض میں یہ اثر ہے جو اس میں غوطہ لگائے گا آدمی سے طوطا بن جائے گا اور فلاں درخت کا لال پھل کھانے سے دوبارہ آدمی کے روپ میں آجائے گا۔ اگر اس کا ہرا پھل کھایا جائے گا تو دولت ہاتھ آئے گی۔ اس کے چھال کی ٹوپی پہن لی جائے تو کوئی ہتھیار اثر نہ کرے گا۔ اس کی لکڑی کے اثر سے دشمن بھی دوست ہو جائیں گے۔ اس کے پتوں سے سارے زخم بھر جائیں گے اور اس کی گوند جب تک منھ میں رہے گی، آدمی کو بھوک پیاس نہ لگے گی۔ تاج الملوک نے پرندوں کی گفتگو پر کس طرح عمل کیا اور کیا نتیجہ مرتب ہوا۔ اگر داستان میں اس کی تفصیل دی جاتی تو مضمون میں تکرار پیدا ہو جاتی۔ اس لئے نسیم نے تاج الملوک کے سارے عمل کو دو شعروں میں اس طرح پر سمیٹ دیا ہے

طوطا بن کر شجر پہ آکر   پھل کھا کے بشر کا روپ پاکر
پتے پھل پھول چھال گوند لکڑی   اس پیڑ سے لے کے راہ پکڑی

اس اختصار سے یہ فائدہ ہوا کہ سننے والا اس کے پہلے رونما ہونے والے واقعات و نتائج کو مقدرات شعری تصور کر کے پس منظر کا لطف لیتا ہے اور مضمون کی بے جا تکرار سماعت کو گراں بار نہیں کرتی۔

اسی طرح گلشن نگارین میں جب بکاؤلی فرخ وزیر کی صحبت میں زین الملوک اور اس کے چاروں بیٹوں کو ساتھ لے کر تاج الملوک سے ملنے آتی ہے اور جب باپ بیٹوں نے ایک دوسرے کو پہچانا ہے تو تاج الملوک نے گل بکاؤلی کی مہم کی ساری روئداد باپ کے سامنے دہرائی ہوگی۔ اپنے چاروں بیٹوں کے قید ہونے، دلبر بیسوا کے ساتھ جوا کھیلنے، دیو کو حلوہ پکا کر کھلانے، محمودہ اور حمالہ تک چوہوں کی مدد سے فردوس تک سرنگ بنوانے اور گل بکاؤلی کو غائب کرنے کے واقعات بادشاہ کے سامنے ضرور بیان کئے ہوں گے۔ اب اگر ان واقعات کو داستان میں بھی واقعی دہرا دیا جاتا تو تکرار کا عیب داستان کو غیر دلچسپ اور بے اثر بنا دیتا۔ نسیم نے یہاں بھی اختصار نویسی کا کمال دکھایا ہے اور سارے واقعات و حالات کو اہم حوالوں اور کنایوں کی مدد سے ہمارے ذہن میں تازہ کر دیا ہے۔

وہ جیل وہ ہار وہ غلامی   وہ گھات وہ جیتنا تمامی
وہ دسترس اور وہ پائے مردی   وہ بیکسی اور وہ دشت گردی
وہ دیو کی بھوک اور وہ تقریر   وہ حلوے کی چاٹ اور وہ تحریر
وہ سعی وہ دیونی کی صحبت   محمودہ کی وہ آدمیت
تجویز کی وہ سرنگ کی راہ   اور موش دوانیاں وہ دلخواہ
وہ سیر چمن وہ پھول لینا   وہ عزم وطن وہ داغ دینا
وہ کوڑے کے حق میں خضر ہونا   وہ غولوں سے ملکے پھول کھونا
وہ بال کو آگ کا دکھانا   وعدہ پہ وہ دیونی کا آنا
وہ نزہت گلشن نگارین   وہ دعوت بادشاہ وہ تمکین
گزرا تھا جو کچھ بیاں کیا سب   پنہاں تھا جو کچھ عیاں کیا سب

واقعہ نگاری بھی مثنوی کی خصوصیات میں شامل ہے بلکہ حالی نے تو صرف واقعات و جذبات کی مصوری ہی کو منظوم داستان کا کمال ٹھہرایا ہے لیکن جہاں اختصار نویسی کو حد درجہ ملحوظ رکھا گیا ہو وہاں واقعہ نگاری و محاکات کا پورا حق ادا نہیں ہو سکتا

محاکات کے لئے اکثر واقعات کی جزئیات و تفصیلات سے بحث کرنا پڑتا ہے۔ بغیر اس کے خارج کی سچی تصویریں الفاظ میں اتارنا محال ہے۔ شبلی کے مطابق محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے[۱]۔ ظاہر ہے ایسی تصویروں کے لئے باریک بین مشاہدے اور گہرے مطالعہ کے ساتھ ساتھ جزئیات نگاری کے سلیقہ کی بھی سخت ضرورت ہے گلزار نسیم کے مصنف میں ان چیزوں کی کمی نہ تھی لیکن چونکہ جزئیات نگاری سے انھوں نے دانستہ گریز کیا اور ایجاز نویسی کو کمال فن تصور کیا اس لئے ان کے یہاں دشت و در۔ چاندنی رات۔ شادی بیاہ۔ جشن جلوس۔ جنگل، پہاڑ اور شاہانہ ٹھاٹ باٹ کی ایسی مکمل تصویریں نہ بن سکیں جو میر حسن کی خصوصیت ہے اور جو سحر البیان میں اکثر نظر آتی ہیں۔ لیکن اگر کسی ایسے واقعہ یا حالت کی تصویر کشی مقصود ہو جس میں خارجی دنیا کے ساتھ داخلی دنیا بھی شامل ہو یعنی واقعات جذبات سے وابستہ ہوں تو پھر محض جزئیات نگاری سے محاکات کا حق پورا نہیں ہوتا۔ شاعرانہ محاکات کا کام اشیاء کو صرف بجنسہٖ پیش کرنا نہیں بلکہ اس حیثیت سے پیش کرنا ہے کہ وہ ہمارے جذبات پر کیا اثر ڈالتی ہیں۔ اس لئے اس کی مصوری کے لئے متناسب الفاظ۔ وزن و آہنگ۔ ہر موقع کے لئے مخصوص لب و لہجہ، اشیاء یا اشخاص کی حالت اور نفسیات۔ ان کی نوعیت و فطرت پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔ شبلی نے ان چیزوں کو محاکات کے دقائق میں شمار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ہر جگہ صرف جزئیات کے ادا کرنے سے محاکات نہیں ہوتی بلکہ مصور تصویر کے بعض حصے خالی چھوڑ دیتا ہے لیکن اور اعضا یا اجزا کی تصویر اس خوبی سے کھینچتا ہے کہ دیکھنے والے کی نظر چھوٹے ہوئے حصہ کو خود پورا کر لیتی ہے[۲]۔ اب اگر واقعہ نگاری اور محاکات کی اس خصوصیت کو ملحوظ رکھیں تو گلزار نسیم میں اس قسم کی محاکات کے بعض اچھے نمونے اختصار نویسی کے باوجود مل جائیں گے۔ چند مثالوں سے اس امر کی وضاحت ہو سکے گی۔ بکاؤلی ایک آدم زاد یعنی تاج الملوک کے دام عشق میں گرفتار ہے۔ اس کی صحبتوں سے لطف اندوز رہی ہے اور اسی لئے وہ ایک عرصہ سے راجہ اندر کے دربار میں حاضر نہیں ہو سکی۔ بکاؤلی کی سہیلیوں اور دوسری پریوں کو اس بات کی خبر ہے کہ بکاؤلی کو ایک آدم زاد سے رغبت ہے۔ یہ سب سہیلیاں نوجوان ہیں۔ الھڑ ہیں۔ جنسی جذبات سے آشنا ہیں لیکن چونکہ وہ قوم آتشی سے تعلق رکھتی ہیں اس لئے خاکیوں سے دل لگانے کو معیوب خیال کرتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ دوشیزاؤں کو یہ بات زیب نہیں دیتی کہ وہ معاشرت و اخلاق کے قوانین توڑ کر کسی سے ہم آغوشی کا لطف اٹھائیں۔ بکاؤلی کی سہیلیاں بکاؤلی کے معاشقے سے باخبر ہیں وہ جب آپس میں ایک دوسرے سے ملتی ہیں تو بعض بکاؤلی کے باولے پن پر مسکراتی ہیں اور بعض شرم و حیا سے نظر جھکا لیتی ہیں۔ لیکن شرم و حیا کی بنا پر ان میں یہ ہمت نہ تھی کہ وہ راجہ اندر یا اپنے سے کسی بڑے کے سامنے اس واقعہ کا ذکر کرتیں۔ بکاؤلی کے اسی معاشقے کے زمانے میں یہ ہوا کہ ؎

اک شب راجہ تھا محفل آرا	یاد آئی بکاؤلی دل آرا
پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے	شہزادی بکاؤلی کدھر ہے

اندازہ کیجئے اس سوال کے بعد پریوں کا کیا حال ہوا ہوگا۔ ان شرم و حیا کی نوخیز پتلیوں کے منھ سے الفاظ کیونکر نکلے ہوں گے۔ ان کی نسوانی شرم و حیا نے انھیں بکاؤلی کی شرمناک حرکت کو زبان پر لانے کی کیسے اجازت دی ہوگی۔ بکاؤلی کا حال معلوم ہے لیکن کنواریوں میں عشق و محبت کے واقعات برملا بیان کرنے کی ہمت کہاں سے آئے۔ بڑا نازک موقع ہے وہ بیان کرنا چاہتی ہیں لیکن زبان پر الفاظ نہیں آتے۔ ادھر شرم و حجاب مانع ہے۔ ادھر راجہ اندر سامنے ہے۔ اور ان کے

---

[۱] شعر العجم جلد چہارم صفحہ ۱۳ [۲] شعر العجم صفحہ ۲۶

حکم کی تعمیل بہر حال کرنی ہے۔ اس کشمکش کی تصویر نسیم نے جس بلاغت، جامعیت اور اختصار کے ساتھ چند لفظوں میں کھینچی ہے، وہ شاعرانہ محاکات کا ایک بلند پایہ نمونہ ہے۔

منھ پھیر کے ایک مسکرائی | آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک | ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

واقعات و جذبات کی ملی جلی ایک تصویر دیکھئے۔ بکاؤلی راجہ اندر کے حکم سے نصف پتھر کی ہوگئی ہے اور ایک مٹھ میں مقید کردی گئی ہے۔ تاج الملوک اس کی تلاش میں سرگرداں و پریشان ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ حوض میں کچھ شعلہ رو پریاں نہا رہی ہیں اور ان کی پوشاک حوض کے کنارے رکھی ہوئی ہے۔ تاج الملوک حوض کے قریب جاتا ہے اور پریوں سے بکاؤلی کا سُراغ پوچھتا ہے۔ پریاں انکار کرتی ہیں۔ تاج الملوک خوب سمجھتا ہے کہ یہ بکاؤلی کی سہیلیاں ہیں اور انھیں ضرور اس کی خبر ہوگی۔ چنانچہ اسے شرارت سوجھی اور وہ پریوں کی پوشاک اٹھا لیتا ہے اور کہتا ہے کہ جب تک بکاؤلی کا پتہ نہ بتاؤگی پوشاک واپس نہ دی جائے گی۔ ان نوجوان شعلہ رخوں پر عجب وقت آن پڑتا ہے۔ کب تک حوض میں نہاتی رہیں اور برہنہ کیسے حوض کے باہر آئیں اور کہاں جائیں۔ بدن چرائے ہوئے کبھی تاج الملوک کو غصے سے مرعوب کر کے پوشاک واپس لینا چاہتی ہیں اور جب غصے سے کام نہیں چلتا تو انداز محبوبانہ کی آڑ لیتی ہیں۔ کوئی غمزہ و عشوہ سے تاج الملوک کو پوشاک کی واپسی پر رضامند کرنا چاہتی ہے کوئی تیغ ابرو چمکاتی ہوئی سامنے آتی ہے۔ ان تمام واقعات کے محاکات بنا کر نسیم نے پیش کردیا ہے اور ان کا شاعرانہ کمال یہ ہے الفاظ کم سے کم استعمال ہوئے ہیں اور لب و لہجہ اور انداز بیان نے تصویر کو مکمل، موثر اور دلکش بنادیا ہے۔ چند اشعار دیکھئے :-

جب خوب وہ شعلہ رو نہائیں | باہر بصد آب و تاب آئیں
پوشاک دھری ہوئی نہ پائی | جانا کہ حریف نے اڑائی
جھک جھک کے بدن چراتی آئیں | رک رک کے قدم بڑھاتی آئیں
دکھلائی کسی نے چشم جادو | چمکائی کسی نے تیغ ابرو
جھنجھلا کے کہا کہ لاؤ مانو | ہم کو بھی بکاؤلی نہ جانو

آخری شعر میں کسی بلاغت کے ساتھ بکاؤلی کی کمزوری اور اپنے کردار کی پختگی کا حوالہ پریوں نے دیا ہے۔ پھر ایسے موقعوں پر لڑکیوں کی جو نفسیات ہوسکتی ہیں اور جن جن انداز و اطوار سے وہ اس مضحکہ خیز شرارت سے چھٹکارہ پاسکتی ہیں نسیم نے ان تمام نکات کا پورا پورا لحاظ رکھا ہے۔

بعض ایسی چیزوں کی تصویریں بھی گلزار نسیم میں نظر آجاتی ہیں جن کا تعلق عالم محسوسات و نظریات سے ہے اور جن کا کوئی مادی تصور ہمارے ذہن میں نہیں آسکتا، لیکن نسیم چونکہ ایک خلاق شاعر تھے اور غیر ذی روح کو ذی روح اور غیر مرئی اشیاء کو مرئی بنا کر پیش کرسکتے تھے اس لئے انھوں نے مجرد نظریات و خیالات کو بھی بعض جگہ مجسم کر دکھایا ہے۔ مثلاً انھوں نے بکاؤلی کے رقص کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے۔

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی | خود راگنی کھڑی ہوئی تھی

یہاں "راگنی" اگرچہ نظری شے ہے لیکن شعر کی فضا نے اسے مجسمہ کی صورت میں ہمارے سامنے پیش کردیا ہے۔

واقعات وجذبات کی مصوری کی مدد سے نسیم نے بعض کرداروں کو بہت دلچسپ اور جاندار بنا دیا ہے۔ حالانکہ گلزار نسیم کے اکثر کردار حتیٰ کہ ہیرو ہیروئن تک مافوق فطرت سے تعلق رکھتے ہیں اور اس لئے اُن میں ہمارے لئے وہ نفسیاتی کشش نہیں رہ جاتی جس کے لئے سحرالبیان کے کردار ممتاز ہیں۔ پھر بھی گلزار نسیم نے بعض کردار مافوق سے تعلق رکھنے کے باوجود ایسی کامیابی سے سامنے لائے گئے ہیں کہ ان کے افعال وجذبات عام انسانی زندگی سے متعلق ہو گئے ہیں۔ ہیرو کا کردار تو بعض وجوہ سے انسانی ہوتے ہوئے بھی عام انسانی فطرت سے جُداگانہ ہے۔ اس میں حرکت ہے۔ ہمت ہے۔ وفاداری ہے۔ عشق ومحبت کا جذبہ ہے۔ باپ سے ماں سے اور بھائیوں سے محبت ہے اور مصائب کو برداشت کرنے کی قوت ہے۔ اس لحاظ سے وہ ایک مثالی کردار ہے۔ جس میں نیکیوں کے سوا کوئی برائی نہیں ہے۔ اس کی فطرت میں غصہ اور نفرت کے عناصر بالکل نہیں ہیں۔ اسکے بھائی اسکے ساتھ کیا کیا ظلم کرتے ہیں نہ تو وہ ان سے خفگی کا اظہار کرتا ہے اور نہ کبھی ان سے انتقام لینے کی سوچتا ہے بلکہ ہر جگہ اور ہر موقع پر ان کی مدد کرتا ہے۔ یہ چیزیں عام انسانی فطرت کے خلاف معلوم ہوتی ہیں اور اسی لئے تاج الملوک کا کردار بہت سی خوبیوں کا حامل ہوتے ہوئے بھی ہمارے لئے کچھ زیادہ دلچسپی نہیں رکھتا اور نسیم نے اس کی کردار نگاری میں کوئی ایسا زور بھی نہیں صرف کیا جس کی وجہ سے اس کی شخصیت کا کوئی جاذب نظر و دلکش پہلو ہمارے سامنے آسکے۔

داستان کی ہیروئن بکاؤلی کا کردار البتہ فطرت کے عین مطابق ہے اور نسیم نے اسے پیش بھی ایسے انداز میں کیا ہے کہ پورے قصے میں ہماری توجہ کا مرکز ہیرو سے زیادہ ہیروئن رہتی ہے۔ بکاؤلی کبھی محبوبہ۔ کبھی عاشق معشوق نما۔ کبھی بیٹی۔ کبھی رقاصہ کبھی گھر کی مالکہ۔ کبھی بیوی اور کبھی سہیلی بن کر سامنے آتی ہے اور اُن صفات واوصاف کے ساتھ سامنے آتی ہے جو اُس کی عمر اور ماحول کے عین مطابق ہوتے ہیں علاوہ ازیں اسکے کردار میں ہیرو کی طرح یکسانگی نہیں ہے۔ وہ بگڑے ہوئے معاشرے کی نوخیز الھڑ لڑکی کی طرح لغزشوں کا شکار بھی ہوتی ہے عشق بھی کرتی ہے اور عشق میں ثابت قدم بھی رہتی ہے۔ غم سے غمگین اور خوشی سے خوش ہوتی ہے۔ فراق میں رُو رُو کاٹتی ہے اور وصل میں ہم آغوشی کا لطف اُٹھاتی ہے۔ غصہ آتا ہے تو غضب ناک ہو جاتی ہے غیرت آتی ہے تو حیا سے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ غرضکہ بکاؤلی کا کردار متنوع۔ دلچسپ اور عام انسانی فطرت کے مطابق ہے۔ نسیم نے اس کی کردار نگاری اور اس کے جذبات کی مصوری میں شاعرانہ حسن کاری کا پورا لحاظ رکھا ہے۔ بکاؤلی سب سے پہلے ہمارے سامنے گل کے غائب ہو جانے پر آتی ہے۔ پھول کے فراق میں اس کے غم اور غصے کا کیا عالم ہے اس کا اندازہ نسیم کے اِن اشعار سے کیجئے ؎

دیکھا تو وہ گُل ہوا ہے — کچھ اور ہی گُل کھلا ہوا ہے
گھبرائی کہ ہیں کدھر گیا گُل — جھنجھلائی کہ کون دے گیا جُل
ہاتھ اس پہ اگر پڑا نہیں ہے — بو ہو کے تو گُل اُڑا نہیں ہے
نرگس تو دکھا کدھر گیا گُل — سوسن تو بتا کدھر گیا گُل
سنبل مرا تازیانہ لانا — شمشاد سولی پر چڑھانا
تھرائیں خواصیں صورت بید — اک ایک سے پوچھنے لگیں بھید
گُل چیں کا جو ہائے ہاتھ ٹوٹا — غنچے کے بھی منہ سے کچھ نہ پھوٹا
او بادِ صبا ہوا نہ بتلا — خوشبو ہی سنگھا پتہ نہ بتلا

یہ صحیح ہے کہ اس قسم کے موقعوں کی سیدھی سادی اور نیچرل تصویروں میں جو سوز و گداز اور اثر میر حسن نے پیدا کیا ہے وہ مندرجہ بالا اشعار میں نہیں ہے، لیکن یہ بالکل بے اثر بھی نہیں ہیں۔ صنعتوں کے التزام کے باوجود معنی آفرینی، نازک خیالی اور زبان و بیان کا لطف ان میں موجود ہے۔ غور کریں تو اس میں صرف رعایت لفظی نہیں ہے بلکہ ساتھ ساتھ محاورات کے استعمال کا بھی التزام کیا گیا ہے۔ ہوا ہونا۔ گل کھلنا۔ جلی دینا۔ ہاتھ پڑنا۔ ہاتھ ٹوٹنا۔ منھ سے پھوٹنا وغیرہ اسی برجستگی سے استعمال ہوتے ہیں کہ محض محاورہ بندی کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ پھر بھی اس میں سوسن، نرگس، شمشاد، سنبل اور باد صبا اگرچہ بے جان چیزیں ہیں لیکن نسیم نے اپنے انداز بیان سے ان کو مشخص کر کے جاندار بنا دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے یہ پھول اور پودوں کے نام نہیں ہیں بلکہ بکاولی کی خواصوں اور خادماؤں کے نام ہیں جن پر بکاولی غم و غصّے کا اظہار کر رہی ہے۔

یہ بکاولی کے غصّے کی تصویر تھی، اب تاج الملوک کے فراق میں اس کے اضطراب و اضمحلال کی کیفیت دیکھئے۔

کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں ۔۔۔ آنسو پیتی تھی کھا کے قسمیں

جاڑے سے جو زندگی کے تھی تنگ ۔۔۔ کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ

یک چند جو گذری بے خور و خواب ۔۔۔ زائل ہوئی اس کی طاقت و تاب

صورت میں خیال رہ گئی ہے وہ ۔۔۔ ہیئت میں مثال رہ گئی ہے وہ

آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر ۔۔۔ فانوس خیال بن گیا گھر

مولانا حالی لکھتے ہیں کہ اس بیان میں تیسرے شعر کے سوا باقی تین شعروں کا مطلب کچھ نہیں معلوم ہوتا اور ظاہر اس سے کوئی مطلب رکھا بھی نہیں اس کو تو فقط یہ لطیفہ بیان کرنا مقصود ہے کہ کھانے کی جگہ قسمیں کھاتی تھی پینے کی جگہ آنسو پیتی تھی کپڑوں کے عوض رنگ بدلتی ہے۔[۱] لیکن یہ رائے ان اشعار کے متعلق بہت سخت ہے۔ ان میں سے کوئی شعر بے معنی نہیں ہے۔ بقول چکبست نازک خیالی اور بلند پروازی جو کہ اعلیٰ درجہ کی شاعری کے جوہر ہیں ان اشعار میں موجود ہیں۔ ان میں بے کیف لفاظی نہیں ہے، بلکہ الفاظ کو سلیقے سے برتا گیا ہے اور قوت متخیلہ کی مدد سے بیان کو دلکش و موثر بنانے کی کوشش کی گئی ہے فرق یہ ہے کہ میر حسن محاورہ اور روزمرہ کے بادشاہ ہیں استعارہ و تشبیہ نسیم کا حصّہ ہے۔[۲]

بکاولی ... کا ایک اور عالم قابلِ توجہ ہے۔ پس منظر یہ ہے کہ بکاولی "فرخ" کی حیثیت سے زین الملوک کے ہمراہ گلشن نگاریں میں ــــــــــــ تاج الملوک سے ملاقات کر چکی ہے اور خود تاج الملوک کی زبان سے پھول کو حمالہ اور محمودہ کی مدد سے چرائے جانے کی داستان سن چکی ہے۔ چنانچہ بکاولی، فردوس پہنچکر تاج الملوک کو خط لکھتی ہے اور اس کی بے وفائی کا گلہ کرتی ہے۔ تاج الملوک نے جواب میں لکھا ہے کہ

حمالہ کو بھیج آ کے لیجائے ۔۔۔ شاید مجھے زندہ پا کے لیجائے

بھیجا نہ اسے تو جان لینا ۔۔۔ آسان ہے یہاں بھی جان دینا

بکاولی ابھی خط پڑھ ہی رہی تھی کہ حمالہ دیونی بھی پاس آکر کھڑی ہو گئی۔ بکاولی کو گھر کی ملازمہ حمالہ کی سازش سے پھول کے غائب ہونے کا واقعہ معاً یاد آگیا چنانچہ اس نے انجان بن کر حمالہ سے سوال کیا۔

پوچھا کہ ادی تجھے خبر ہے ۔۔۔ گلچیں مرا کونسا بشر ہے

---

[۱] مقدمہ شعر و شاعری صفحہ ۲۰۳ [۲] دیباچہ گلزار نسیم از چکبست

حمالہ دنیا دیکھی تجربہ کار، عمر رسیدہ اور گھاگھ ملازمہ ہے۔ اس قسم کے سوال سے کہاں کھلنے والی تھی۔ چنانچہ اس نے جس خاکسارانہ دمودبانہ اور معصومانہ لہجے میں بکاولی کا منھ بند کرنیکی کوشش کی ہے اس کی تصویر دیکھنے کے لائق ہے۔

وہ صدقہ ہوئی کہا بلاؤں ہے دیکھئے کسی کا نام کیا لوں

بکاولی کو حمالہ کی شرارت کی پوری خبر تھی اور اس نے یونہی تجاہل عارفانہ سے سوال کر دیا تھا۔ ظاہر ہے کہ حمالہ کے اس دلیرانہ اور مکارانہ جواب سے اس کے تن بدن میں آگ لگ گئی ہوگی۔ اب ذرا بکاولی کے اس غضبناک غصے کی تصویر نسیم کے لفظوں میں دیکھئے، کیسی برجستہ، نفسیات نسوانی کے مطابق، موثر اور دلکش ہے۔

یہ سن کے وہ شعلہ ہو بھبھوکا بولی کہ تجھے لگاؤں لوکا
تیرا ہی تو ہے فساد مردار داماد کو گل دیا مجھے خار
گل نقب کی راہ سے گیا چور زندہ گردوں اس موئے کو در گور

یہ بکاولی کے حقیقی غصے کی تصویر ہے اور عورت کی ایک خاص نفسیات کی عکاسی کرتی ہے۔ اب ذرا اس کے بناوٹی غصے۔ چھیڑ چھاڑ اور پیار و محبت سے مغلوب ناراضگی کا نقشہ دیکھئے۔ گل بکاولی کی چوری کے بعد بکاولی و تاج الملوک پہلی مرتبہ ملتے ہیں۔ جذبات عشق کا اظہار کرنے، دل کی بات کہنے اور نیاز و ناز کے انداز میں شکوہ شکایت کرنے کا موقع پہلی دفعہ مل رہا ہے۔ بکاولی پھول چرانے کے واقعہ کا ذکر کرکے تاج الملوک کے چٹکیاں لیتی ہے۔ شرارت واقعی تاج الملوک کی تھی۔ لیکن اسے کیا معلوم تھا کہ جس کا پھول چرا کے غم و غصہ میں مبتلا کیا جا رہا ہے وہی ایک دن گلے کا ہار بن جائے گی۔ اب اسے اپنی حرکت پر ندامت محسوس ہوتی ہے اور ادھر بکاولی کا یہ عالم ہے کہ جیسے پر جیسے کستی جا رہی ہے۔ اس سارے واقعہ کو نسیم ایسی خوبصورتی سے نظم کر دیا ہے کہ بکاولی کی چھیڑ چھاڑ اور بناوٹی غصے کی تصویر نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے۔

بولی وہ پری بصد تامل کیوں جی تمہیں لے گئے تھے یہ گل
کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو میری طرف اک نظر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری فرمائیے کیا سزا تمہاری

یہاں تیسرے شعر کے آخری مصرعے کے ٹکڑے "فرمائیے" میں شتر گربہ کا عیب نہیں ہے۔ بلکہ طنز کو بھرپور بنانے کے لئے قصداً یہ ٹکڑا لایا گیا ہے دوسرا شعر بھی برجستہ اور تقضائے حال کے عین مطابق ہے۔ لب و لہجہ انتہائی موثر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تین شعروں میں جذبات و معاملات کی ایک وسیع دنیا سمٹ آئی ہے۔

لیکن اس غم و غصہ اور عشق و محبت کے ساتھ ساتھ بکاولی میں نسوانی شرم و حیا بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ بگڑے ہوئے معاشرے نے اگرچہ اس میں خلوتوں میں زندگی کا لطف و عیش لوٹنے کی جسارت پیدا کر دی ہے، لیکن جلوتوں میں کھل کھیلنے کی اس میں ہمت نہیں ہے۔ جذبات محبت سے سرشار ہونے کے باوجود اسے حیاداری کا پاس رہتا ہے۔ چنانچہ جب اسے اسکی ماں شادی کا پیغام دے کر تاج الملوک کی تصویر دکھاتی ہے تو وہ شرم و حیا سے کٹ کر رہ جاتی ہے۔ نسیم نے اس کی اس کیفیت کی تصویر یوں کھینچی ہے۔

اقرار میں تھی جو بے حیائی شرمائی لجائی مسکرائی

مختصر یہ کہ نسیم نے بکاولی کے کردار اور اس کے جملہ اوصاف و جذبات کو بڑی خوش سلیقگی سے پیش کیا ہے۔ دراصل بکاولی کی شخصیت و کردار ای جاذبیت و کشش نے پوری داستان کو سنبھالا دیا ہے ورنہ شاید یہ داستان اتنی موثر و دلکش نہ ہو سکتی۔ نسیم سے بعض کرداروں کی ترجمانی میں چوک بھی ہوئی ہے۔ مثلاً داستان کے آغاز میں انھوں نے زین الملوک کے چاروں بیٹوں کو ذہین و ذکی بتایا ہے۔

خالق نے دئے تھے چار فرزند دانا - عاقل - ذکی - خردمند

لیکن ان کے کردار و اعمال نے آگے چل کر...... ان اوصاف کی تکذیب کر دی ہے یہ چیز شخصیت نگاری کے اصول کے منافی ہے شاید حالی نے اس پر اعتراض بھی کیا ہے لیکن ایسی چیزیں خال خال ہیں اور اس قسم کی اکا دکا کمزوریوں سے سحرالبیان بھی پاک نہیں ہے میر حسن نے بے نظیر کے پیدا ہوتے ہی اسے "رشد" کا خطاب دے دیا ہے۔ یہ بات خلاف واقعہ ہے۔ بہ حیثیت مجموعی گلزار نسیم میں کردار و جذبات کی مصوری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ صرف یہ کہ وہ میر حسن کی طرح سادہ اور بے تکلف نہیں۔ بلکہ ان پر کنایات و تشبیہات و استعارات کا خوبصورت پردہ پڑا ہوا ہے۔ لیکن یہ پردہ بہت دبیز یا بہت چمکیلا نہیں ہے۔ اس سے نہ نظریں خیرہ ہوتی ہیں اور نہ اُن کے جلوؤں سے نظریں محروم رہتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو گلزار نسیم کے یہ اشعار نہ تو ضرب المثل بنتے اور نہ ہم ان سے آج تک لطف اندوز ہو سکتے۔

کیا لطف جو غیر پردہ کھولے   جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجے   دکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجے
انساں و پری کا سامنا کیا   مٹھی میں ہوا کا باندھنا کیا
آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجے   جاتا ہو تو اس کا غم نہ کیجے
ہوتا ہے وہی خدا جو چاہے   مختار ہے جس طرح نباہے

بعض جگہ نسیم نے نزاکتِ خیال کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے چند اشعار دیکھئے۔ نازک خیالی کا جو کمال فن اس میں پوشیدہ ہے وہ کہیں مشکل سے ملے گا۔ پھر لطف یہ ہے کہ یہ اشعار شاعرانہ تصویر کشی اور اثر خیزی کے زمرے سے الگ نہیں ہیں۔

جو نخل تھا سوچ میں کھڑا تھا   جو برگ تھا ہاتھ مل رہا تھا
آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر   فانوس خیال بن گیا گھر
جاگی مرغِ سحر سے گل سے   اٹھی نکہت سی فرش گل سے
چھالے پڑیں گال اگر چھوئے ہوں   کالے ڈسیں بال اگر چھوئے ہوں
سیّاح کو کیا قرار سے کار   شبنم نہیں جاں گزین گلزار
وہ ناچنے کی کیا کھڑی ہوئی تھی   خود راگنی اکھڑی ہوئی تھی

گلزار نسیم کے اسلوب کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں رعایت لفظی کی کثرت ہے۔ آج کل عام طور پر رعایت لفظی کو کلام کا عیب قرار دیا جاتا ہے اور اس کا نام آتے ہی امانت و قلق اور بعض دوسرے لکھنوی شعراء کے توسط سے بے کیف کلام

طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔ لیکن گلزار نسیم کے مطالعہ کے وقت یہ بات ضرور ذہن میں رکھنی چاہیے کہ نسیم کے زمانے میں یہ صنعتیں، خاص طور پر مراعات النظیر، حسن تعلیل۔ تضاد۔ اور تجنیس ولف و نشر، جو نسیم کے گلزار میں اکثر ملتی ہیں، لوازم شعر و محاسن کلام میں شمار ہوتی تھیں۔ دوسرے یہ کہ رعایت لفظی بذات خود کوئی عیب نہیں ہے اظہار خیال اور شاعرانہ اظہار خیال کے تو بغیر اس کے کام ہی نہیں چلتا۔ لیکن جہاں صرف الفاظ کی رعایت مقصود ہو اور معنی معدوم ہوں وہاں رعایت لفظی بد ترین عیب کہلائے گی۔ گلزار نسیم میں بھی اسی قسم کی مثالیں ملتی ہیں اور کسی بھی شاعر کا کلام اس سے پاک نہیں ہے۔ لیکن نسیم کا کمال یہ ہے کہ اگرچہ انھوں نے مناسب لفظی کو شروع سے آخر تک برتا ہے۔ پھر بھی ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں الفاظ کے گورکھ دھندے کو بالخصوص ملحوظ رکھا گیا ہے۔ چکبست کا خیال صحیح ہے کہ مناسب الفاظ کا لطافت کے ساتھ نباہنا دشوار ہے۔ نسیم کو اس رنگ میں یدطولیٰ حاصل ہے۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے وہ کام لیا ہے کہ کلام کی رونق دوبالا ہو گئی ہے[1]۔

ذیل کے چند اشعار دیکھئے۔ ان میں بھی رعایت لفظی ہے۔ الفاظ کی جادوگری ہے۔ لیکن جب تک کوئی شخص ہماری توجہ اس طرف مبذول نہ کروائے ہمیں اس امر کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ ان میں مراۃ النظیر یا کسی اور صفت لفظی کا اہتمام کیا گیا ہے۔

سودا ہے مری بکاؤلی کو — ہے چاہ بشر کی باؤلی کو
سختی سہی یا کڑی اٹھائی — افتاد بھی جو پڑی اٹھائی
مجنوں ہو اگر تو فصد لیجے — سایہ ہو تو دوڑ دھوپ کیجے
بالا ہے مفارقت سے انجام — دانا ہے تو مجھ سے لے دام
پردے سے نہ دایہ نے نکالا — پتلی سا نگاہ رکھ کے پالا
او باد صبا ہوا نہ بتلا — خوشبو ہی سنگھا ہوا نہ بتلا
گلچیں کا جو ہائے ہاتھ ٹوٹا — غنچے کے کبھی منھ سے کچھ نہ پھوٹا

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری — ثمرہ ہے قلم کا حمد باری
اس نے تو گل ارم بنایا — لوگوں کو شگوفہ ہاتھ آیا

یہ رنگ گلزار نسیم پر غالب ہے اور اس امر کا پتہ دیتا ہے کہ نسیم نے اپنے استاد آتش ہی کے مقولے کے مطابق الفاظ کو نگینوں کی طرح جڑا ہے اور شاعری سے مرصع سازی کا کام لیا ہے۔ نسیم نے اس اصول کو دانستہ برتا ہے۔ مسلسل برتا ہے اور ایسے سلیقے سے برتا ہے کہ دوسرے اردو شاعر سے ان کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ان کا اپنا الگ رنگ ہے۔ سحر البیان سے الگ اور اردو کی تمام مثنویوں سے الگ۔ اس رنگ میں شدید تاثیر نہ سہی لیکن لطف سخن کا اور سارا سامان میسر ہے۔

---

[1] دیباچہ گلزار نسیم از چکبست

قصیدہ

قصیدہ، صنفِ سخن کی حیثیت سے

(ڈاکٹر ابو محمد سحر)

لغوی معنی اور تعریف

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی مغزِ غلیظ کے ہیں۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ قصیدہ لفظ قصد سے نکلا ہے اور اس کے معنی ارادہ کرنے کے ہیں۔ اصطلاحاً قصیدہ اس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور بقیہ اشعار کے دوسرے مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور جس میں مدح یا ذم، نصیحت و موعظت، یا مختلف کیفیات و حالات وغیرہ کا بیان ہو۔ قصیدے کے لغوی و اصطلاحی معنوں میں اوّل الذکر لغوی معنی کے اعتبار سے یہ مناسبت بتائی جاتی ہے کہ چونکہ اس کے "مضامین جلیل و متین"، ذائقۂ طبع سلیم کو لذت دیتے ہیں اس لئے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔ ایک توجیہ یہ بھی ہے کہ چونکہ قصیدہ اپنے مضامین نامدو بلند کے لحاظ سے جملہ اصنافِ سخن میں وہی فوقیت رکھتا ہے۔ جو جسم انسانی میں مغزِ سر کو حاصل ہے۔ اس لئے اس کو مغزِ سخن سے تعبیر کر کے قصیدے کا نام دیا گیا۔[1] موخر الذکر لغوی معنی کی یہ مناسبت بیان کی جاتی ہے کہ چونکہ اس صنف میں شاعر بالقصد کسی کی مدح یا ذم یا کسی اور مضمون کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اس لئے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔[2]

ہیئت

قصیدے کی صنفی تشکیل میں اس کی ہیئت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ عربی کی قدیم شاعری ایسی نظموں پر مشتمل تھی جن کے مطلعوں کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے اور بقیہ اشعار کے آخری مصرعے مطلع کے ہم قافیہ ہوتے تھے۔ عربی میں ہیئت کے اعتبار سے یہی ایک صنف سخن تھی۔ مدح، ہجو اور مرثیہ وغیرہ کی تقسیم موضوع کی بنا پر تھی۔ ایران میں جب شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعراء نے مدحیہ نظموں میں عربی شاعری کی اس مروجہ ہیئت کو اپنایا۔ فرق بس اتنا ہوا کہ عربی میں صرف قافیہ تھا۔ فارسی کے شعراء نے صرف اس پر ردیف کا اضافہ کر دیا۔ بعد کے تمام شعراء نے اسی کی تقلید کی اور یہ ہیئت قصیدے کے لئے مخصوص ہو گئی۔ اردو میں بھی قصیدے میں اسی ہیئت نے بار پایا۔ اگرچہ مدح اور ذم کے مضامین کے لئے بعض دوسری ہیئتیں مثلاً مثنوی اور مسدس وغیرہ بھی استعمال کی گئی ہیں لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہو سکتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے پہلے شعر کے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔ یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر قصیدے میں ردیف بھی ہو۔ لیکن مذکورہ قیود میں قافیہ کا ہونا لازمی ہے۔

---

[1] دیباچۂ دیوان باقر آگاہ بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ (از پروفیسر مسیح الزمان) ص

[2] تاریخ قصائد اردو از مولوی جلال الدین احمد ص ٣

تعداد اشعار

قصیدے میں اشعار کی کم سے کم تعداد کسی نے سات کسی نے بارہ[1] کسی نے پندرہ[2] ۔ کسی نے بیس[3]
کسی نے اکیس[4] ۔ اور کسی نے پچیس[5] بتائی ہے۔ زیادہ سے زیادہ کے لئے عام خیال ہے کہ کوئی حد نہیں۔
لیکن بعض اہل قلم نے ستر، ایک سو بیس اور ایک سو ستر بھی لکھی ہے۔ بالعموم پانچ سے لے کر دو سو اشعار تک کے
قصیدے ملتے ہیں۔ لیکن زیادہ سے زیادہ اشعار کے سلسلے میں مستثنیات کی کمی نہیں۔ مثلاً نصرتی کا ایک قصیدہ دو سو بیس اشعار
پر مشتمل ہے۔ قدر بلگرامی کا ایک قصیدہ موسوم بہ آئینہ محبوب دو سو تیس اشعار کا ہے اور صبح الدین کے ایک قصیدے
میں آٹھ سو سے زیادہ اشعار ہیں۔

قصیدے کا پہلا شعر تو مطلع ہوتا ہی ہے لیکن اکثر کچھ شعروں کے بعد درمیان میں بھی مطلعے کہے جاتے ہیں۔ بعض دفعہ
مطلعوں کی تعداد پانچ تک پہنچ جاتی ہے۔

موضوع

قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ذم ہے۔ عربی کی ابتدائی شاعری میں قصیدے کا موضوع بہت وسیع تھا۔ اس
میں شعرا کی روزمرہ کی زندگی ذاتی تجربات، واردات عشق، ملکی حالات اور مناظر فطرت وغیرہ کی مدح کا ذکر
ہیں۔ زمانہ جاہلیت کے قبائلی سماج میں شعرا بہت غیور ہوتے تھے۔ افراد کی مدح و ستائش ان کا شیوہ نہ تھا۔ عربی میں
مدحیہ قصائد کا آغاز کافی بعد میں ہوا اور اس وقت بھی مدح و ستائش، صلہ و انعام سے بے نیاز ہو کر کی جاتی تھی۔ لیکن
بے غرض مدح و ستائش کی یہ روش اپنی اصلی حالت پر قائم نہ رہ سکی۔ اور قصیدے صلہ و انعام کے حصول کے لئے
لکھے جانے لگے۔ رفتہ رفتہ خلفاء و امراء کی مدح سرائی کر کے انعام و اکرام حاصل کرنے کا عام رواج ہو گیا۔ یہی وہ زمانہ
تھا جب فارسی میں قصیدہ گوئی کی ابتداء ہوئی۔ چنانچہ فارسی شعراء نے قصیدے کی بنیاد تمام تر سلاطین و امراء کی
مدح و ستائش اور صلہ و انعام کے حصول پر رکھی۔ جب مدح سے کام نہ نکلتا تھا تو ہجو پر کمر باندھتے تھے۔ مختصر یہ کہ اردو
تک پہنچنے سے پہلے قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ذم کی شکل میں متعین ہو چکا تھا۔ اردو میں بالعموم اس کی پیروی
کی گئی اور اس میں بھی مدح کا پلہ بھاری رہا۔

قصیدے کا تصور اگرچہ مدح اور ذم کے ساتھ وابستہ ہے۔ لیکن اس کے دوسرے موضوعات بھی ملتے ہیں،
فارسی میں بعض قصائد میں پند و موعظت اور اخلاق و حکمت وغیرہ کے مضامین نظم کئے گئے ہیں۔ اردو میں بھی کیفیت
بہار، گردش چرخ، یا انقلاب روزگار وغیرہ کو قصیدے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ کلیم دہلوی کا ایک قصیدہ «روضۃ الشعراء»
کے حالات پر مشتمل تھا۔ سودا نے ایک قصیدے میں نواب شجاع الدولہ اور حافظ رحمت خاں کی جنگ کا حال لکھا
ہے۔ اصلح الدین کے قصیدے «برش شمشیر» میں اگرچہ مصحفی پر لعنت و ملامت کی وجہ سے ہجو کا انداز پیدا ہو گیا ہے
لیکن اس قصیدے کا موضوع بڑی حد تک تنقید ادب ہے۔ اسی طرح کئی قصیدے اور ہیں جن میں مدح و ہجو سے قطع نظر

---

[1] دیباچہ دیوان باقر آگاہ
[2] کاشف الحقائق ص ۱۹۵
[3] پروفیسر ضیاء احمد، دیوان قصیدہ کے ارکان اربعہ - نگار اصناف سخن نمبر ص ۴۹
[4] دیباچہ دیوان باقر آگاہ
[5] بہار ہند مرتبہ صفدر علی ص ۱۲۱
[6] تاریخ ادب اردو ترجمہ عسکری ص ۱۲
[7] تاریخ ادب اردو ص ۱۳

کر کے شعراء نے دوسرے موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔

بعض موقع پر قصیدے اور مرثیے کے فرق کو واضح کرنے کے لئے یہ خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ اور مُردوں کی تعریف کو مرثیہ کہتے ہیں ۔ لیکن بزرگانِ دین کی شان میں جو قصائد ہیں ان کی پیش نظر یہ صحیح نہیں ہے۔ قصیدے اور مرثیے میں بنیادی فرق زندوں اور مُردوں کی تعریف نہیں ہے۔ یہ ہے کہ قصیدے میں مدح کی جاتی ہے اور مرثیے میں کسی کی موت پر اظہار افسوس کیا جاتا ہے۔

جہاں تک قصیدے کے اصل موضوع کا تعلق ہے یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ قصیدہ مدح یا ذم تک محدود نہیں رہا۔ جس طرح اردو شاعری میں مرثیے کا اصل موضوع واقعہ کربلا تھا۔ لیکن مرثیہ گویوں نے اس کو ایک خاص قسم کی رزمیہ نظم بنا دیا۔ جس میں بہت سے ضمنی مضامین داخل ہو گئے۔ اسی طرح قصیدے کا موضوع مدح یا ذم ہونے کے باوجود اس کا میدان اس سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔ مرثیہ کی طرح قصیدہ بھی ایک خاص قسم کی نظم ہے جس کا مزید جائزہ لینے کے لئے اس کے اجزائے ترکیبی پر نظر ڈالنا ہو گی۔ قدیم نقادوں کے مطابق ان اجزائے ترکیبی کی الگ الگ شرطیں بھی ہیں اجزاء سے بحث کرنے میں ہم حسبِ ضرورت انھیں بھی پیشِ نظر رکھیں گے۔

اجزائے ترکیبی

عربی شعراء قصیدے کی ابتداء میں عشقیہ اشعار لکھتے تھے۔ جن کو تشبیب کہتے تھے۔ پھر کسی سلسلے سے ممدوح کا ذکر کرتے تھے۔ اس کو تخلیص، تخلّص یا مخلص کہتے تھے۔ اس کے ممدوح کی تعریف ہوتی تھی۔ جس کو مدح یا تحمید کہتے تھے اور آخر میں دعا پر خاتمہ کلام ہوتا تھا۔ جس کو براعتہ الختام یا حسن المقطع کہتے تھے۔ فارسی میں رودکی نے انھیں چار ارکان کو برقرار رکھا اور بعد کے شعراء نے اسی کی تقلید کی۔ فارسی میں تخلص کے لئے گریز کا لفظ بھی استعمال کیا گیا۔ یہی چار ارکان تشبیب، گریز، مدح اور دعا اردو قصیدے کے بھی اجزائے ترکیبی ہیں۔

تشبیب

تشبیب سے وہ اشعار مراد لئے جاتے ہیں جو قصیدے کی ابتداء میں تمہید کے طور پر لکھے جاتے ہیں عربی شعراء اس میں عموماً عشقیہ اشعار قلمبند کرتے تھے۔ اسی رعایت سے اس کو تشبیب یا نسیب کے نام سے موسوم کیا گیا۔ فارسی اور اردو میں تشبیب میں عشقیہ مضامین کی تخصیص نہیں رہی بلکہ ہر قسم کے مضامین نظم کئے جانے لگے۔ موسم، بہار، وارداتِ حسن و عشق، رندی و مستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانے کی شکایت، آسمان کا شکوہ۔ علم و فن کی ناقدری، پند و عظمت، مکالمہ و مناظرہ، خواب کا بیان، فخر و خودستائی۔ شاعری کی تعریف فن شعر سے بحث معاصرین پر طعن و تعریض، تاریخی واقعات اور ذاتی و ملکی حالات وغیرہ، تشبیب کے خاص خاص موضوعات ہیں۔ ہیئت، نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، اخلاق، تصوف، موسیقی اور دیگر مشرقی علوم و فنون کے تصورات اور اصطلاحات پر بھی اکثر تشبیب کے اشعار کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پری کا ذکر کیا جاتا ہے یا خوشی کو مجسّم تصور کر کے اس کا آمد اور سراپا بیان کیا جاتا ہے اور ان مضامین کے ساتھ تشبیب میں غزل کی شمولیت کا بھی عام رواج ہے در اصل قصیدے کا یہی وہ حصّہ ہے جس سے اس کے دائرہ عمل میں وسعت اور تنوع پیدا ہوتا ہے۔

لہ مقدمہ شعر و شاعری حالی ص۲۳۳

مطلع کے لئے یہ شرط ہے کہ وہ بلند پایہ اور شگفتہ ہو۔ اس میں کوئی نئی اور جدت آمیز بات بیان کی جائے۔ تشبیب کے لئے دوسری شرط یہ ہے کہ اس میں جو مضامین نظم کئے جائیں وہ ممدوح کے مرتبہ اور حیثیت سے مناسبت رکھتے ہوں تاکہ ان میں اور بعد کے مدحیہ اشعار میں کوئی معنوی تضاد نہ پیدا ہو۔ مثال کے طور پر سلاطین و امراء کی شان و تشبیب میں عاشقانہ اور رندانہ مضامین شامل کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن بزرگانِ دین کی مدح میں اس قسم کی تشبیبیں مستحسن نہیں خیال کی جا سکتیں۔ اکثر قصیدہ گویوں نے اس اصول کو مدِ نظر رکھا ہے لیکن بزرگانِ دین کی مدح میں رندانہ اور عاشقانہ تشبیبیں مفقود نہیں ہیں۔

تشبیب میں جو غزل شامل کی جاتی ہے اسکی نوعیت عام غزل سے مختلف ہونا چاہئے چونکہ وہ قصیدے کا جزو ہوتی ہے اس لئے اس میں قصیدے کے لب و لہجہ اور تیور کا ہونا لازمی ہے ورنہ بے جوڑ معلوم ہوگی اور کلام میں ناہمواری پیدا ہو جائے گی۔

ابنِ رشیق نے اس کو قصیدے کے معائب میں شمار کیا ہے "تشبیب زیادہ ہو اور مدح کم"[1] تشبیب کے سلسلے میں یہ شرط کافی اہم ہے۔ کیونکہ اس سے قصیدے کی اصل غرض و غایت کا پتہ چلتا ہے۔ قصیدے کا اصل موضوع مدحت طرازی تھا۔ تشبیب کے مضامین ضمنی حیثیت رکھتے تھے۔ مادح اور ممدوح کے تعلق اور حصول صلہ و انعام میں خاطر خواہ کامیابی کے لئے یہ ایک نفسیاتی تقاضہ تھا کہ قصیدے میں مدحیہ اشعار پر زیادہ زور دیا جائے۔ اور ان کی تعداد دیگر اشعار سے زیادہ ہو۔ بزرگانِ دین کی مدح بھی مذہبی جوش عقیدت مندی اور حصول ثواب کی خواہش پر مبنی تھی۔ ان محرکات کی آسودگی بھی اسی وقت ہو سکتی تھی جب مدح کا پورا پورا حق ادا کیا جائے۔ قصیدے کی حدود میں تشبیب کی حیثیت دراصل تمہید سے زیادہ نہ تھی۔ ظاہر ہے کہ اگر کسی مضمون کی تمہید نفسِ مضمون سے زیادہ طویل ہو جائے تو یہ اس کی بہت بڑی خامی ہوگی۔

گریز تشبیب کے بعد شاعر کسی تقریب سے ممدوح کا ذکر چھیڑتا ہے اس کو گریز کہتے ہیں۔ عربی تنقید میں اس کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوئے میں جوتنے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ جس کا سبب یہ ہے کہ یہ حصہ تشبیب اور مدح کی بے ربط اجزاء میں ربط پیدا کرتا ہے۔ گریز کا سب سے بڑا حسن یہ خیال کیا جاتا ہے کہ تشبیب کہتے کہتے شاعر مدح کی طرف اس طرح گھوم جائے جیسے بات میں بات پیدا ہو گئی ہو گریز کی یہی وہ خوبی ہے جس کی وجہ سے وہ قصیدے کا مہتم بالشان حصہ اور شاعر کے کمال کا معیار سمجھا جاتا ہے گریز ایک شعر کے ذریعے سے کیا جاتا ہے اور اس کے لئے ایک سے زائد اشعار بھی استعمال کئے جاتے ہیں عربی شعراء ابتدا میں گریز کی طرف زیادہ توجہ نہیں کرتے تھے۔ چنانچہ ان کی تشبیب اور مدح میں کوئی خاص ربط نہیں ہوتا تھا لیکن شعرائے متاخرین نے اسکو ایک مستقل صنعت بنا دیا ۔۔ فارسی شعراء نے بھی اس کو ایک صنعت کی طرح سے برتا اور اس میں طرح طرح کی جدتیں پیدا کیں اردو شعراء اس منزل دشوار گزار کو طے کر لیتے ہیں اور کہیں کہیں حسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

مدح قصیدے کا تیسرا حصہ مدح ہے جس میں شاعر ممدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے مدح میں بالعموم جاہ و جلال زر و دولت، عظمت و بزرگی شرافت و نجابت و عدل شجاعت و دلیری و انصاف، خدا ترسی و دین پناہی، عفت و پاکدامانی، قناعت و راست بازی

---

[1] شعر الہند از عبدالسلام ندوی

سخاوت و مہمان نوازی، خلق و مروت، حلم و حیا، فیوض و برکات، کشف و کرامات، علمیت و قابلیت، عبادت و ریاضت اور حمیت و خودداری وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے کبھی کبھی ممدوح کے حسن و جمال کی تعریف بھی کی جاتی ہے ذاتی اوصاف کے علاوہ مدح میں ممدوح کے ساز و سامان مثلاً فوج، تلوار، تیر، کمان، ترکش، گھوڑے، ہاتھی اور محل وغیرہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ بزرگان دین کی مدح میں گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے علاوہ ان کے مدفن اور روضہ وغیرہ کی شان میں بھی اشعار کہے جاتے ہیں۔

قدیم نقادوں نے اس مسئلہ پر طویل بحثیں کی ہیں کہ مدح میں کن اوصاف کا ذکر کرنا چاہئے۔ ان کا ماحصل یہ ہے کہ مدح، ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے کرنی چاہئے۔ قصیدے میں ممدوح کی حیثیت کی تعیین ذاتی اوصاف کی بناء پر نہیں بلکہ اس طبقے کی بناء پر کی جاتی ہے جس سے ممدوح کا تعلق ہوتا ہے۔ چنانچہ ممدوح کی حیثیت اصل میں اس کی طبقاتی حیثیت ہوتی ہے۔ اور طبقات کے فرق کے ساتھ ممدوح کے اوصاف کی نوعیت میں بھی فرق آجاتا ہے۔ ممدوح کی طبقاتی حیثیت کے مطابق اوصاف کی نوعیت کے اسی فرق کو مدِنظر رکھ کر مدح کرنی چاہئے۔ چنانچہ سلاطین کی مدح وزراء اور امراء...... مدح سے مختلف ہوگی۔ اسی طرح علماء حکماء کی مدح سلاطین و وزراء سے جداگانہ ہوگی[1] البتہ سلاطین کی مدح میں بادشاہوں کے اوصاف کے ساتھ ساتھ وزراء و اُمراء علماء و حکماء کے اوصاف کا بیان بھی مستحسن ہے۔

عرض مطلب و دعا

مدح کے بعد شاعر اپنے اغراض و مطالب یا ذاتی حالات کے بیان کے بعد ممدوح کی ترقی عمر و جاہ کے لئے دُعا اور اس کے دشمنوں کے لئے بد دعا کر کے قصیدہ ختم کر دیتا ہے۔ اس حصہ میں اگرچہ دُعا کے ساتھ ساتھ حسن طلب ذاتی حالات کا بیان اور دشمنوں کے حق میں بد دُعا کے اجزاء بھی شامل ہوتے ہیں۔

چونکہ دُعا کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے اس کو عموماً دُعا ہی کہتے ہیں۔ چونکہ دُعائیہ اشعار کے بعد سلسلۂ کلام منقطع ہوجاتا ہے اور سننے والے کے ذہن میں یہی رہ جاتے ہیں۔ اس لئے بہت کچھ انہیں اشعار پر قصیدہ کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے۔ حسن طلب میں شاعر اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے۔ اس لئے یہ بھی کافی نازک مقام ہوتا ہے۔ اس موقع پر ممدوح کی نفسیات کا پورا پورا خیال رکھ کر اظہار مطالب اس ڈھنگ سے کرنا چاہئے کہ اس کی طبیعت پر گراں نہ گزرے۔

دُعا میں عام طور سے یہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے کہ شاعر اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ اب سلسلۂ کلام کو دعائیہ پر ختم کر اور پھر دعا دیتا ہے کہ اس طریقہ میں کوئی حسن نہیں ہوتا۔ البتہ غالب نے قصیدہ در مدح بہادر شاہ میں آخر کے ایک مصرع میں دُعا شامل کر کے جدت اور لطافت کا حق ادا کر دیا ہے۔

زبان

قصیدے کی زبان شاندار اور لہجہ پُرشکوہ ہوتا ہے، الفاظ کی شان و شوکت، ترکیبوں کی بلند آہنگی، جوش اور جزالت اس کا معیار ہیں۔ منحوس، رکیک، مبتذل اور بازاری الفاظ کا استعمال اس کے عیوب میں داخل ہے۔ قصیدے میں سلاطین و امراء اور دوسری مقتدر ہستیوں کی مدح کو مرکزیت حاصل ہوتی تھی۔ چونکہ مدح کے مضامین بجائے خود بارعب اور پُروقار ہوتے تھے۔ اس لئے اندازِ بیان پر ان کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ چنانچہ قصیدے کا زورِ بیان

---

[1] نقد الشعر بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ ص۱۲۷۔

اور جوش و خروش بڑی حد تک مدح کا رہینِ منت ہے۔ کلام کی ہمواری کے خیال سے یہ خصوصیات قصیدے کے دوسرے اجزاء کے لئے بھی ضروری ہو گئیں۔ الفاظ کی شان و شوکت کے علاوہ تسلسل بیان طرزِ ادا کی جدت، تشبیہات و استعارات کی فراوانی، صنائع کا التزام اور مشکل زمینیں اختیار کرنا قصیدہ گو کے کمال کی کسوٹی ہے۔ قصیدے کے لئے ندرت شرط ہے علوِ فکر اور رفعتِ خیال اس کا خاص جوہر ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ قصیدہ ثقیل الفاظ۔ متعلق تراکیب، ادق علمی۔ اصطلاحات اور بعید از فہم خیالات کے مجموعے کا نام ہے۔ جن قصیدہ گویوں نے یہ سمجھا ہے ان سے غلطی ہوئی ہے۔ قصیدہ گو کی کامیابی اسی میں ہے کہ خیال و بیان کی مذکورہ خصوصیات کے ساتھ معانی نہایت واضح ہوں۔ قصیدے میں خیال و بیان کی پیچیدگیاں اور بے اعتدالیاں ملتی ہیں۔ ان میں سے اکثر سلاطین و امراء کے ذوق، دربار کے ماحول اور معاصرین پر سبقت لے جانے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔

قصیدے کی قسمیں

ظاہری شکل کے اعتبار سے قصیدے کی دو قسمیں تسلیم کی گئی ہیں۔ ایک تمہیدیہ اور دوسری خطابیہ، تمہیدیہ قصیدے میں تشبیب اور گریز کے اجزاء ہوتے ہیں۔ دراصل تشبیب، گریز، مدح اور دعا تمہیدیہ قصیدے کو کہتے ہیں، جس میں تشبیب اور گریز کے اجزاء نہیں ہوتے۔ بلکہ شروع ہی سے ممدوح کی تعریف کی جاتی ہے۔ مضامین کے اعتبار سے قصیدے کی چار قسمیں ہیں۔ مدحیہ، ہجویہ، وعظیہ اور بیانیہ۔ مدحیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں کسی کی مدح کی جاتی ہے۔ وعظیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں .... جس میں پند و نصائح کے مضامین ہوتے ہیں۔ اور بیانیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں مختلف کیفیات کا بیان کیا جاتا ہے۔ مثلاً بہار کا تذکرہ، شہر آشوب یا دوسرے حالات واقعات وغیرہ بالعموم مدحیہ قصائد لکھے گئے ہیں۔ اس لئے قصیدے سے اکثر صرف مدح مراد لی جاتی ہے۔ بعض اہلِ قلم نے ہجو کو بھی ایک علیحدہ صنف قرار دے کر قصیدے کو مدح کا مترادف گردانا ہے لیکن یہ غلط مبحث سے خالی نہیں۔ قصیدے کی مخصوص ہیئت میں ہجویہ اشعار کہے جائیں انہیں قصیدے ہی کے تحت میں رکھنا چاہئے۔ ورنہ اگر ہجو کی طرح مدح کی تقسیم بھی صرف موضوع کی بناء پر کی گئی۔ تو مدحیہ مثنوی مخمس اور مسدس وغیرہ کو بھی مدح کے تحت میں رکھنا پڑے گا۔ اور قصیدے کی صنف کا مخصوص تصور قائم نہ رہ سکے گا۔ تشبیب کے مضامین کے اعتبار سے بھی قصیدے کی قسمیں کی جاتی ہیں۔ مثلاً تشبیب میں بہار کا ذکر ہو تو بہاریہ، عشق و عاشقی کے مضامین ہوں تو عشقیہ، ذاتی حالات کا بیان اور آسمان اور زمانے کی شکایت ہو تو حالیہ اور شاعر اپنی شاعری، دیگر کمالات اور امتیازات کا بیان کرے تو فخریہ قصیدے کی ایک قسم دعائیہ بھی ہے۔ اس میں شاعر شروع سے دعائیہ اشعار لکھتا ہے۔ ممدوحین کے اعتبار سے بھی قصیدوں کی دو واضح قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ ایک وہ قصیدے جو بزرگانِ دین کی شان میں ہیں۔ دوسرے وہ قصیدے جو سلاطین و امراء یا دوسرے لوگوں کی مدح میں کہے گئے ہیں۔

ایوانِ قصیدہ کے ارکانِ اربعہ

(ڈاکٹر ضیاء احمد بدایونی)

"اردو کا درخت اگرچہ سنسکرت اور بھاشا کی زمین میں اگا مگر فارسی کی ہوا میں سرسبز ہوا ہے۔[۱] اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو زبان، خیال، اسلوب، شاعری، قواعد، عروض۔ غرض تقریباً ہر چیز میں فارسی کی مرہونِ احسان ہے یہی حال خود فارسی کا ہے۔ اہلِ عجم نے محاورات، امثال، تلمیحات، تشبیہات، مضامین، بحور، صنائع و بدائع میں عربوں سے اس قدر استفادہ کیا ہے کہ فارسی کے مطالعہ کرنے والے کو عربی سے واقفیت کے بغیر دو قدم چلنا دشوار ہے۔ خود ایرانیوں نے اس امر کا اعتراف کیا ہے۔ انوری کا شعر ہے:-

شاعری دانی کدامیں قوم کردند آنکہ بود   اول شان امرء القیس آخر شان بوفراس

اس لئے اردو قصیدہ پر بحث کرنے سے پہلے ہمیں فارسی بلکہ عربی قصیدہ پر اظہارِ خیال کرنا ضروری ہے۔

سب سے پہلے لفظ قصیدہ کا اشتقاق غور طلب ہے۔ یہ عربی لفظ قصد[۲] ہے (باب ضَرَبَ) سے اسم مفعول یا قَصُد (باب کَرُمَ) سے اسم فاعل ہے۔ یہ نام اس لئے پڑا کہ شعرا کا مقصودِ اصلی یہی تھا۔ یا اس لئے کہ اس کے مضامین مغز فربہ کی طرح طبائع کو لذیذ معلوم ہوتے تھے۔ قصیدؔ یا قصیدہ کے معنی لغت میں بزرگ کی بدھی۔ ایسی چیز جس میں گوشت کم اور گودا زیادہ ہو۔ موٹی اونٹنی۔ بچہ بدستی اور شعرِ پاکیزہ کے آئے ہیں۔ اصطلاحاً[۳] یہ وہ صنفِ شعر ہے جس میں پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہمقافیہ ہوں۔ اشعار کی تعداد عرب کے نزدیک کم از کم تین یا سولہ[۴] ہونی چاہیے۔ زیادہ کی حد نہیں موضوع بھی متعین نہیں ہے۔ مدح۔ ذم۔ فخر۔ موعظت، ہر ایک کی اس میں گنجائش ہے۔

عربوں کا قاعدہ تھا کہ قصیدہ میں پہلے تشبیب کے اشعار لاتے۔ اس کے بعد تخلص (تخلص یا گریز) ہوتا۔ جس کے بعد مدح ہوتی اور دعا پر خاتمہ۔ اکثر قصیدہ نگاروں کے یہاں یہ پابندی بھی نہیں۔ وہ کسی کھنڈر سے ہو کر گزرتے ہیں جہاں ایک زمانہ میں ان کی معشوقہ کی فرد گاہ تھی وہاں اچانک ٹھہر جاتے۔ اپنے ساتھی کو روک کر دو گھڑی آنسو بہاتے اور عشق و محبت کی بیتی ہوئی کہانی دہراتے ہیں۔ اس سلسلے میں معشوقہ کا سراپا۔ حسن و عشق کی چھیڑ چھاڑ۔ پھر ہجر کے مصائب۔ اپنی جفاکشی اور بہادری۔ اپنے گھوڑے کی رفاقت اور تیز رفتاری بیان کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مناظرِ قدرت۔ صبح و شام۔ کوہ۔ دشت کا نقشہ نہایت خوبی سے کھینچتے ہیں اور سادہ اور نیچرل تشبیہات سے کلام کا حسن بڑھا دیتے ہیں۔

---

[۱] آبِ حیات [۲] قصد = ارادہ کیا۔ قَصُدَ = موٹا ہوا۔ [۳] منتہی الارب [۴] عربی قصیدے میں مطلع کا ہونا ضروری نہیں ہے۔ [۵] متاخرین نے ۲۵ سے ۱۰۰ تک تعداد مقرر کی۔

عربوں کی شاعری ان کی قومی سیرت کا آئینہ ہے۔ جس میں ان کی مہمان نوازی۔ وفاداری۔ شجاعت اور سخاوت کی پوری جھلک نظر آتی ہے مگر اس کا حد درجہ افسوس ہے کہ فارسی شاعری جو عربی کی مقلد تھی۔ عربی شاعری کی خوبیاں اپنے اندر پیدا نہ کر سکی۔ وجہ یہ تھی کہ جس زمانہ میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا خود عربی میں تصنع۔ مبالغہ اور دور از کار تخیل راہ پا چکی تھی۔ جس طرح عربی شاعری میں تملق آمیز مداحی کا دور دورہ تھا۔ فارسی شاعری میں بھی یہی حال ہوا۔ سچ پوچھئے تو فارسی شاعری کی پہلی بسم اللہ مدحیہ قصاید ہی سے ہوئی۔ قصیدے کا کمال تمہید۔ گریز اور مدح کی خوبی پر موقوف تھا۔ یعنی تمہید میں کوئی بہاریہ عشقیہ اخلاقی یا معاشرتی مضمون اس خوش اسلوبی سے پیش کیا جائے کہ سننے والے شاعر کی قدرتِ کلام، رفعتِ خیال، فضیلتِ علم اور زورِ بیان کا کلمہ پڑھنے لگیں۔ پھر گریز اس قدر بدیع اور بے ساختہ ہو کہ گویا بات میں بات نکل آئی ہے۔ آخر میں مدح ممدوح کی شایانِ شان ہو جس میں تخیل اور مبالغہ کے زور سے اس کی ذات۔ صفات۔ تلوار۔ گھوڑے اور دوسرے متعلقات کا وصف کیا جائے۔ اگر سیدھے سبھاؤ سے ممدوح کے واقعی اوصاف بیان کر دئے گئے تو ان پر

دندانِ تو جملہ در دہانند — چشمانِ تو زیرِ ابروانند

کی مثل صادق آئے گی۔

اس نقطۂ نظر کا اثر یہ ہوا کہ (بہ استثنائے چند) فارسی مدحیہ شاعری زورِ تخیل۔ شکوہِ مضمون اصطلاحاتِ علمی۔ اور قدرتِ کلام کا نگار خانہ بن گئی۔ جس میں دلی تاثرات سے زیادہ دماغی قوت کی کارفرمائی ہوتی تھی اور جس کا روباری مفاد کے علاوہ کوئی مفید قومی یا اجتماعی مصرف نہ تھا۔ عہدِ غزنوی سے لے کر دورِ قاچاری تک دیکھ جاؤ کم و بیش یہی رنگ نظر آئے گا۔

نعت و منقبت کے قصائد اس سے مستثنیٰ ہیں۔ اگرچہ شعرا نے وہاں بھی اکثر تخیل کی بے اعتدالی اور مبالغے کی رنگ آمیزی سے کام لیا ہے تاہم ان میں جذبات کی صداقت اور واقعیت بدرجہ کمال ہے۔ اور اس لحاظ سے ان کو ریگزار میں نخلستان کی حیثیت حاصل ہے۔ علاوہ بریں بعض شعراء نے قصائد میں اخلاق۔ تصوف۔ واقعہ نگاری اور منظر کشی کے شاہکار بھی پیش کئے ہیں۔ جن کو ہم فخر کے ساتھ ادبیاتِ عالیہ کی بزم میں پیش کر سکتے ہیں۔

قصیدے کے ارتقاء کے سلسلہ میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ متقدمین کے دور میں قدرۃً سادہ خیالات، آسان طرز۔ الفاظ کی صنعت گری اور صنائع کا رواج تھا۔ متوسطین نے مضمون آفرینی اور خیال بندی پر زور دیا۔ آخر متاخرین کے عہد میں نازک خیالی اور دقت پسندی کی لَے اتنی بڑھی کہ بقول مولانا شبلی اخیر میں قصاید غزل بن کر رہ گئے۔ انیسویں صدی میں ایران میں قاآنی اور ہندوستان میں غالب جیسے باکمال قصیدہ نگار پیدا ہوئے۔ مگر سچ پوچھئے تو ایک کے اسلوب میں متقدمین کی اور دوسرے کے یہاں متاخرین کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔

غرض یہ پس منظر تھا جس کی فضا میں اردو شاعری نے آنکھ کھولی۔ ہمارے اردو شعرا کے سامنے فارسی کا نمونہ موجود۔ پھر ہمت بڑھانے کو چھوٹے موٹے دربار آمادہ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُدھر فکرِ معاش نے سہارا دیا۔ اِدھر علمی استعداد نے رہبری کی۔ بالآخر قصیدہ نگاری کی راہ پر چل پڑے۔ متقدمین کے دور میں ہمیں کوئی قابلِ ذکر قصیدہ نگار نہیں ملتا۔ اس دور میں زیادہ سے زیادہ ولی کے قصائد پیش کئے جا سکتے ہیں لیکن انھیں کوئی امتیازی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ اردو شاعری کا آغاز مذہب اور تصوف کے آغوش میں ہوا۔ لہٰذا باہمی مسابقت اور مالی منفعت جو مدحیہ شاعری کی تیغ کے جوہر ہیں وہاں مفقود تھے دوسری وجہ یہ تھی کہ زبان اپنے ابتدائی دور سے گزر رہی تھی اور ہنوز علوِ خیال اور شکوہِ بیان سے کہ قصیدے کے لوازم ہیں، عاری تھے، بہرحال

دکنی کی قصیدہ نگاری کا نمونہ جس میں فی الجملہ رفعت و شوکت پائی جاتی ہے حسبِ ذیل ہے ۔ یہ حضرت شاہ وجیہ الدین کی مدح میں ہے اور دکنی الفاظ اور اجنبی محاورات سے گرانبار ۔

ہوا ہے خلق اُپر پھر کے فضلِ یزدانی	کیا ہے ابر نے رحمت سے گوہر افشانی
تمام پات ، یو سبز ، بحمدہ کے بحکم	زبانِ حال سے کرتے ہیں ذکرِ سبحانی
سو اس بہار میں آیا ہے عرس حضرت کا	ہوئی ہے پھر کے عیاں حشمتِ سلیمانی
چراغ گرد یہ روضہ کے جو ہوئے روشن	ہر اک چراغ ہے جیوں آفتاب نورانی

دلی کی وفات ۱۱۵۵ھ میں ہوئی[1] ۔ اور یہی سودا کی شاعری کے شباب کا دور ہے ۔ اس درمیانی وقفہ میں کوئی خاص قصیدہ گو نظر نہیں آتا اور اگر ہوگا تو کہنا چاہیے کہ سودا کے سامنے اس کا چراغ نہ جل سکا ۔ جس طرح امیر خسرو کے آفتاب کمال کے طلوع ہونے پر تمام ستارے ماند پڑ گئے ۔ سودا کے معاصرین میں میر نے ضرور قصیدے کہے ہیں مگر ان کی اس صنف میں سودا سے کوئی نسبت نہیں ۔ جیسا کہ ہم آئندہ بیان کریں گے ۔

سودا بے شبہ ایک دیو پیکر (GENIUS) تھے ۔ انھوں نے تقریباً ہر صنفِ شعر میں طبع آزمائی کی اور ہر ایک میں قدرتِ کلام کے جوہر دکھائے وہ وسیع علم اور بے پناہ تخیل کے مالک تھے ۔ نادر تشبیہات اور طرفہ اسالیب ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے ۔ جدھر اشہب قلم کی باگ موڑتے ایک تہلکہ مچا دیتے ۔ ان کی مدح کا زور اور ہجو کا شور مسلم ہے ۔ جہاں ان کا قصیدہ شاندار ہے ۔ ان کی غزل بھی جاندار ہے ۔ اگر وہ اپنی ذہانت کو غلط راہ پر نہ ڈال دیتے تو دنیا کے شعراء کی صفِ اول میں جگہ پاتے ۔ تاہم ہندوستان کے شعراء کی صفِ اول میں ان کا مقام تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے ۔ ان کی قصیدہ نگاری کے بارے میں مصحفی نے سچ کہا ہے "نقاشِ اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ اوست ۔ حالا ہر کہ می گوید پیرو و متتبعش خواہد بود" اس سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں ۔ ایک یہ کہ اگرچہ قصیدہ کا وجود ان سے پہلے تھا ۔ لیکن قصیدے کو حقیقی معنی میں قصیدہ انھوں نے ہی بنایا ۔ دوسرے یہ کہ ان کے معاصرین اور بعد والوں میں سب نہیں تو اکثر ان سے متاثر ہوئے ہیں ۔

سودا کی فارسی ادب پر گہری نظر تھی ۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ انھوں[2] نے فارسی اساتذہ کے کلام کو اپنے لیے شمع راہ بنایا ۔ ان کے متعدد قصیدے انھیں اساتذہ کی زمینوں میں ہیں ۔ مثلاً خاقانی کا ایک زبردست اور طویل قصیدہ ہے :-

نثار اشک من ہر شب شکر ریزاست پنہانی	کہ ہمت را ز تاشہ نیست بازانو و پیشانی

سودا نے اس زمین میں لکھا :-

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی	نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیحِ سلیمانی

انوری کا مشہور قصیدہ ہے جس کے جواب میں اکثر شعرا نے فارسی اور اردو میں زورِ طبع دکھایا ہے :-

جرم خورشید چو از حوت در آید بہ حمل	اشہب روز کند ادہم شب را ارجل

سودا لکھتے ہیں :-

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل	تیغ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

---

[1] اگرچہ جدید تحقیق کی رو سے دلی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ ہے ۔ م ن

[2] آزاد نے لکھا ہے کہ ان کے کلام کا زور و شور انوری و خاقانی کو دباتا ہے اور نزاکتِ مضمون میں عرفی و ظہوری کو شرماتا ہے مگر ہمارے خیال میں یہ رائے مبالغہ آمیز ہے ۔

خاقانی:- سر بر فقر نما سر کشد بہ تاج رضا — تو سر بہ جیب ہوس در کشیدہ اینت خطا

سودا:- اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکرِ روزی کا — تو آب و دانہ گوہرے کر گہر نہ ہو پیدا

خاقانی:- ہیں کہ جہاں علامت انصاف شد نہاں — اے دل کرانہ کن ز میانِ نہانخانۂ جہاں

سودا:- منکر خلا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں — جب شہر دے سے مرے ہو چکا اس قدر جہاں

عرفی:- جہاں بگشتم و درد ا بہ ہیچ شہر و دیار — نیافتم کہ فروشند بخت در بازار

سودا:- سوائے خاک نہ لکھیں گے ثبتِ دستار — کہ سرگزشت لکھی ہے مری بہ خطِ غبار

اسی کے ساتھ انھوں نے متعدد قصائد مشکل ردیفوں میں لکھ کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت دیا ہے۔ مثلاً وہ قصائد جن کا قافیہ ردیف یا نرہ۔ چا رگرہ، یا سنگ رنگ ڈھنگ۔ چنگ رنگ ڈھنگ۔ نام دو، شام دو۔ یا ہم چاروں ایک، ہم چاروں ایک ہے یقیناً ایک طرح کی دماغی ورزش ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ اُس زمانے میں اسی جنس کی مانگ تھی۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا سودا کی قوت تخیل ایک طوفان یا آندھی سے کم نہ تھی۔ ان کی تشبیہوں اور مدح میں نئے نئے خیالات کا جوش اور مبالغہ کا زور ایسا ہے کہ حالت آمد کا گمان ہوتا ہے۔ مدح ہو یا ہجو۔ بزرگانِ دین کی تعریف ہو یا ارباب دولت کی توصیف وہ زور کہیں کم نہیں ہوتا۔ مثلاً ایک قصیدے کی تشبیب میں صائب کے انداز میں عام اخلاقی مضامین نہایت خوبصورتی سے باندھتے ہیں:

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی — نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

ہنر پیدا کر اول ترک کیجو تب لباس اپنا — نہ ہو جوں تیغ بے جوہر دگرنہ ننگِ عریانی

فراہم زر کا کرنا باعثِ اندوہ دل ہووے — نہیں کچھ جمع سے غنچے کو حاصل جز پریشانی

خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہلِ دولت کی — نہ جھاڑے آستیں کہکشاں شاہوں کی پیشانی

غور کیجئے تو مطلع میں بڑی گہری عارفانہ بات کہی ہے۔ درحقیقت صوفیہ کے یہاں کفر کی دو قسمیں ہیں۔ کفر ثابت اور کفر زائل۔ کفر ثابت ماسوا سے انکار ہے جیسا کہ قرآن مجید میں حضرت ابراہیم خلیل اللہ کی زبان سے کفار سے مخاطب ہو کر کہا گیا ہے۔ "کفرنا بکم" یہ وہ کفر ہے جو اہل ایمان کے قلوب میں راسخ ہے اور رہے گا۔ اس کے برخلاف کفر زائل مشرکین کا حق سبحانہ کے ساتھ کفر کرنا ہے جو مشاہدۂ عذاب کرتے ہی کافور ہو جائے گا۔ "کفرنا بما کنا بہ مشرکین"۔ شاعر کا مدعا یہ ہے کہ کفر ثابت کا کسی میں پایا جانا اسلام کی علامت ہے۔ اور اس کی دلیل یہ ہے کہ گو شیخ تمام زنار توڑ ڈالیں لیکن تسبیح سلیمانی کی زنار توڑنا ان کے بس کی بات نہیں۔ اگر اس کو توڑیں گے تو تسبیح بھی سلامت نہیں رہ سکتی۔ واضح رہے کہ زنار اس باریک خط کو بھی کہتے ہیں جو مہرۂ سلیمانی میں ہوتا ہے۔ اسی طرح اور اشعار میں بھی نہایت نادر اور نفیس خیالات پیش کئے ہیں جو اسی وقت ممکن ہیں جب شاعر کی قوت متخیلہ قوی ہو۔

ایک اور مشہور قصیدے کی بہاریہ تشبیب کے چند شعر ملاحظہ کیجئے اور تشبیہات کی داد دیجئے:-

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل — تیغِ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

تار بارش میں سما پروتے ہیں گہرہائے تگرگ — بار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل

آنکھ جو گرد چمن لمعۂ خورشید سے ہے — خطِ گلزار کے صفحے پہ طلائی جدول

سایۂ برگ ہے اس لطف سے ہر اک گل پر — ساغرِ لعل میں جوں کیجیے زمرد کو حل

لہ اے شیخ رو اپنا حقیقت ہے کفر کی — کچھ تیرہ درسم نے جسے ایمان بنا دیا (اصغر)

حسنِ تعلیل:- بارے آبِ رواں عکس ہجومِ گل کے ۔۔۔ لوٹے ہے سبزے پہ از بسکہ ہوا ہے بیکل

اتنی ہے کثرتِ لغزش بہ زمینِ ہر باغ ۔۔۔ جو ثمر شاخ سے اترا سو گرا سر کے بل

چشمِ نرگس کی بصارت کے زبس ہے درپے ۔۔۔ غنچۂ لالہ نے سرمے سے بھری ہے نلکی

مبالغہ:- شاخ میں گل کی نزاکت یہ بہم پہونچی ہے ۔۔۔ شمع ساں گرمیِ نظارہ سے جاتی ہے پگھل

جوشِ روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں ۔۔۔ شاخ میں گاؤ زمیں کے بھی جو پھوٹے کونپل

فیضِ تاثیرِ ہوا یہ ہے کہ اب حنظل سے ۔۔۔ شہد ٹپکے جو لگے نشترِ زنبورِ عسل

ایہام:- سبز ہوتا ہے فصیحی کے سبب سے ہر بار ۔۔۔ جو زباں سے سخن اب طوطی کے آتا ہے نکل

دستِ گل خوردہ و شاخِ گل و گلزار بہم ۔۔۔ بہ جہاں نشو و نما کرنے میں ہیں ضرب مثل

آج کل مبالغہ طبائع کو پسند نہیں۔ لوگ کہیں گے کہ یہ اصلی بہار کا تو نقشہ نہیں معلوم ہوتا۔ ہاں ایک فرضی بہار کا وصف ہے جو شاعر کے دماغ سے باہر کہیں وجود نہیں رکھتی۔ بجا۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ فارسی شاعری جس سے ہمارے شعراء نے INSPIRATION حاصل کیا ہے پہلے اس کا بھی عموماً یہی رنگ تھا۔ عرفی کے اشعار ذیل سے ہمارے دعوے کی تصدیق ہو سکتی ہے۔

عرق از شبنمِ گل داغ شود بر رخِ حور ۔۔۔ اخگر از فیضِ ہوا سبز شود در منقل

بسکہ ہر خار گُہے کردہ عجب نیست اگر ۔۔۔ یاسمیں بشگفد از نشترِ زنبورِ عسل

بسکہ از سنبل و گل یافت صفا نزد کیست ۔۔۔ کز پئے بوسہ دو لب را بہم آرد جدول

شاید از عقدِ پرستار پذیرند بہ حشر ۔۔۔ بسکہ برداشت صفا صورتِ عرفیِ دبیل

جہاں تشبیب سے ممدوح کے ذکر کی طرف انھوں نے گریز کیا ہے وہاں ان کے بداعتِ اسلوب کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ مثلاً:-

غلط ہے تو جو زمانے میں سمجھے یہ سودا ۔۔۔ کہ کارِ بستہ سے یاروں کے کھولیں یار گرہ

بغیر ناخنِ شیرِ خدا جہاں میں کوئی ۔۔۔ کسی کے کام کی کھولے نہ زینہار گرہ

یا- جو کچھ کہا ہے تو نے یہ تجھ کو سب مبارک ۔۔۔ میں اور میرے سر پر میر البسنت خاک ہو

مدح میں بھی زورِ تخیل کا وہی عالم ہے۔ مثلاً تیغِ ممدوح:-

حوض میں سے دو طرف ہو کے لگے بہنے طول ۔۔۔ پڑے دریا میں جو وہ تفرقہ انداز اگل

اسپ ممدوح:- تاش سے زین کے ذرہ جو اچک جائے عناں ۔۔۔ ارے جوں ہوئے زمیں پشتِ فلک کو وہ بلند ول

عدل:- ہیبتِ عدل یہ تیری ہے کہ ہر دشت میں شیر ۔۔۔ واسطے دردِ سرِ آہو کے گھسے ہے صندل

احتساب:- جب سے گل بولتے بلبل نے تمہاری کو سنا ۔۔۔ عشقِ گل تب سے دھویا کرتی ہے دل کی ہل

یہ تو تخیل کی کار فرمائی تھی۔ مگر حیرت ہوتی ہے کہ یہی باکمال استاد جب واقعہ نگاری پر آتا ہے تو محاکات کا حق ادا کر دیتا ہے۔ اگر نمونہ کی ضرورت ہو تو حاضر ہے۔ نواب شجاع الدولہ کی فتح اور حافظ رحمت خاں کی شکست کے موقع پر سودا کی جزئیات نگاری دیکھنے کے قابل ہے۔ فوجِ مخالف کی کیفیت:-

اک خم تھا دل انھوں کا پُر از بادۂ غرور ۔۔۔ تیں اُس میں کر دیا تھا تنک تیغِ آبدار

تھا عزم یہ ہر ایک کا گاویں گے بیٹھ ہم ۔۔۔ تانوں کو کھینچ کھینچ کے تلواری مار مار

آئے تھے وہ چنانچہ اسی طرح روز جنگ — پایا تھا جوں دلوں میں خیال ان کے نے قرار
لگتے بجاتے ناچتے اور کودتے ہوئے — سایے میں جھنڈیوں کے صفیں باندھ بیشمار
وہ جھنڈیاں نظر پڑیں اکدم میں اس طرح — گلزار بچھا دیں یا رہے جوں نہر کے کنار
ہر چند جانب ان کے نہ تھا کچھ اس امر میں — پر سے دلاوروں کا نہ دیکھا تھا کارزار
شمشیر و دست و بازو کے جن کے ہیں بہت ہی — آتا تو جرأت حق سے ہرگز نہیں شعار
پر وہ جو ہیں غلام غلام اس جناب کا — آگے قدم اٹھنوں کے نہیں ان کا استوار

جنگ کا حال:-

ادھر سے بان و رہکلہ و توپ متصل — پڑتی تھی پر وہ بڑھتے ہی آتے تھے سرگزار
بڑھ بڑھ کے آخرش وہ لگے توپیں داغنے — اس چلّے پر جہاں سے جزائر کی ہو سے مار
لیکن میں تجھ سے کیا کہوں اے یار اس گھڑی — دکھلائی تھی اجل نے عجب طرح کی بہار
تھیں کرتیاں تلنگوں کی مانند لالہ زار — تھا دود توپ ابر سیاہ و تگرگ بار
توپیں جو داغتے تھے فتیلوں سے آن آن — رنگ مثال برق چمکتی تھی بار بار
گھنال مثل رعد کے کڑکے تھے دمبدم — آواز شتر نال تھی طاؤس کی جھنکار

ان کا قصیدہ شہر آشوب اس عہد کے سماج کی نہایت کامیاب تصویر ہے۔ جس کو پڑھ کر یہ ماننا پڑتا ہے کہ اگر وہ ادھر متوجہ ہوتے اور بیکار ہجوؤں اور بیہودہ ہجو میں تضییع اوقات نہ کرتے تو ہماری زبان کو غیر معمولی ترقی نصیب ہوتی۔

سودا کے کلام میں جو شکوہ بیان اور قدرت زبان ہے اس کے نمونے اشعار بالا میں گزرے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ زبان کی صفائی اور بندش کی چستی پر ان کو دھیان نہیں۔ اس قسم کے اشعار:-

حد ایام کے جوش از مدد نامیہ سے — بچۂ مرغ چمن تخم سے آتا ہے نکل
آوے ہے ان کے نظر تا کہ طرح کا وہ کنول — ان گلوں چھوٹ جو نگہ کے ہیں سدا مستعمل
جائے وصلت ہے بنی جس کو نہ دی غیر از موش — فرش گلزار پہ زمیں حق نے سمجھ مستعمل

جن میں تعقید یا تنافر پہ قدم قدم پر ملتے ہیں۔ اس کے باوجود بقول شیخ چاند۔ سودا کو قصیدے سے فطری ذوق اور لگاؤ تھا اور ان کے قصائد مضمون آفرینی، شکوہ بیان اور زور کلام میں لاجواب ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کے قصائد میں علمی اشارات بکثرت ہیں جو ان کے فضل و کمال کی روشن دلیل ہیں۔ مثال کے طور پر قصیدہ در ہجو مولوی ساجد دیکھئے۔

سودا کے معاصرین میں میر کا بہت بلند پایہ ہے۔ مگر جہاں تک قصیدہ کا تعلق ہے ان کو سودا سے کوئی نسبت نہیں، کچھ طبیعت کے استغنا، کچھ مزاج کی افسردگی کا اثر کہ میر نے جو قصیدے بھی لکھے وہ پھیکے اور بودے لکھے۔ دل بجھا ہوا تھا اشعار بھی بجھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ دل برشتگی اور افسردہ خاطری غزل کے لئے تو سازگار ہے مگر قصیدے کے لئے نہیں۔ ان کا مشہور قصیدہ:

جو ہو مجھے قیامت تو آہ و فغاں ہے — مرے ہاتھ میں دامن آسماں ہے

شروع سے آخر تک اسی آہ و فریاد کی داستان ہے جو ان کی غزلوں کی خصوصیت ہے۔ شاید اسی قدرت کو پیش نظر رکھتے ہوئے قدرت اللہ خاں قاسم نے لکھا ہے:-

میرزا در ریاضیت بیکراں و میر ہر بیت عظیم الشان

ان کے بعد انشاؔ و مصحفیؔ کا دور آتا ہے۔ ان دونوں نے قصیدے لکھے ہیں اور اچھے لکھے ہیں۔ مگر قبولِ عام کے دربار میں بار نہ پاسکے۔ یہ صحیح ہے کہ انشاؔ علم و فضل۔ زورِ طبیعت اور جوشِ بیان میں سوداؔ سے کم نہیں، مگر ان کی غیر سنجیدگی اور پھکڑ بازی نے ان کو اور ان کی شاعری کو درجہ اعتبار سے گرا دیا جس پر شیفتہ کو لکھنا پڑا۔ "ہیچ صنعت را بہ طریقہ راسخہ شعرانہ گفتہ" آزادؔ کی رائے ان کے حق میں نہایت صائب ہے کہ طبیعت میں بہت طاقت تھی مگر اس پر قابو نہ تھا۔ ان کا قصیدہ (اے خداوند مہ و مہر و ثریا و شفق) ان کی علمیت۔ اور دوسرا (انگھیاں پھولوں کی تیار کرا ے بوئے سمن) ان کی ذہانت کی شاہد ہیں۔ مگر وہ سوداؔ کی مسند کو نہ سنبھال سکے۔ مصحفیؔ سے یہ توقع کیونکر ہوسکتی تھی۔ اس لئے کہ قصیدے کے واسطے طبیعت کے جس جوش و خروش کی ضرورت ہے وہ ان کے یہاں کم ہے۔

لکھنؤ میں آتشؔ و ناسخؔ غزل کے استاد ہوئے لیکن بعض وجوہ سے ان دونوں نے اس شاخ کو شجرِ ممنوع سمجھا۔ البتہ دہلی میں ذوقؔ غالبؔ اور مومنؔ نے قصیدہ نگاری میں علم امتیاز بلند کیا۔ ان میں سب سے پہلے ذوقؔ کو لیتے ہیں۔ ذوقؔ نے پچیس چھبیس قصیدے لکھے ہیں اور سب کے سب ان کی استادی کے شاہد عدل ہیں۔ قصیدہ نگاروں میں سوداؔ کے بعد انھیں کا نام لیا جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک قصیدہ نگار میں اور ایک قصیدے میں جو خصوصیات درکار ہیں سب ان کے یہاں پائے جاتے ہیں۔ محمد حسین آزادؔ لکھتے ہیں :۔

"مضامین کے ستارے آسمان سے اتارے ہیں مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں پر بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں۔ انھیں قادر الکلامی کے دربار سے ملکِ سخن پر حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں۔ کبھی تشبیہ کے رنگ سے سجاکر استعارے کی بو سے بساتے ہیں۔ کبھی بالکل سادے لباس میں جلوہ دکھاتے ہیں۔ مگر ایسا کچھ کہہ جاتے ہیں کہ دل میں نشتر سا کھٹک جاتا ہے اور منہ سے کبھی واہ نکلتی ہے کبھی آہ نکلتی ہے۔"

آگے چل کر ان کی صفائی اور سلاست کا ذکر کرکے فرماتے ہیں :۔

"اسی وصف نے نادانوں کو غلطی میں ڈالا ہے جو کہتے ہیں کہ ان کے یہاں عالی مضامین نہیں بلکہ سیدھی باتیں اور صاف صاف خیالات ہوتے ہیں۔"

صاحب شعرالہند کی رائے ملاحظہ ہو :

"ذوقؔ نے اگرچہ سوداؔ ہی کے قصائد کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ لیکن ان میں وہ نیچرل سادگی نہیں پائی جاتی جو سوداؔ کے قصائد میں پائی جاتی ہے۔"

وہ ذوقؔ کی چستی اور بندش کی دلآویزی کے معترف ہیں مگر ان کو بجا طور پر شکایت ہے کہ ان چیزوں کے ڈھیر میں شاعری کی اصل حقیقت یعنی مصوری اور نیچرل سادگی بالکل گم ہوگئی ہے۔

ذیل کی مثالوں سے کچھ اندازہ ہوگا :۔

سوداؔ :۔ زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی لٹکتی تھیں دل — جس طرح ایک کھلونے پہ جھپٹیں دو بالک

ذوقؔ :۔ ہندوے زلف کے ہے پاس سدا مصحف رخ — عہد میں تیرے ہے کافر کو بھی اسلام کا پاس

سوداؔ :۔ اس طرح دانتوں میں خرطوم ہے اسکی جیسے — موسم دے کے بیوں کو تا دن اور رات دراز

ذوقؔ :- طرفہ صنعت سے پیشاب ہے شب یلدا نے — صفحۂ صبح منور کو مثالِ قرطاس

قصیدہ کی خوبی مطلع ۔ تخلص ۔ مدح ۔ مقطع کی خوبی پر موقوف ہے ۔ اور ذوقؔ کے قصائد پڑھ کر ہر شخص یہ فیصلہ کرے گا کہ وہ ان تمام لوازم سے بطرزِ احسن عہدہ برآ ہوئے ہیں ۔ چند مثالوں سے ہمارے بیان کی تصدیق ہو سکتی ہے ۔ ایک قصیدہ شاہزادہ مرزا ابو ظفر کے جشنِ غسلِ صحت پر لکھا ہے ۔ تشبیب کا انداز دیکھنے کے قابل ہے ۔

واہ وا کیا معتدل ہے باغِ عالم کی ہوا — مثلِ نبضِ صاحبِ صحت ہے ہر موجِ صبا

بھرتی ہے کیا کیا مسیحائی کا دم بادِ بہار — بن گیا گلزارِ عالم رشکِ صد دار الشفا

ہے گلوں کے حق میں شبنم مرہمِ زخمِ جگر — شاخِ بشکستہ کو ہے باراں کا قطرہ مومیا

ہو گیا موقوف یہ سودا کا بالکل احتراق — لالہ ہے داغِ سیہ پانے لگا نشو و نما

پائی یہ اصلاح صفرا نے کہ دنیا میں کہیں — زردِ چشم اب دیکھنے کو بھی نہیں ہے کہربا

ہر مزاجِ بلغمی میں ہوتی ہے تولیدِ خون — چاندنی کا پھول ہو گر ارغوانی ہے بجا

کون کہہ سکتا ہے کہ ذوقؔ قوتِ تخیل اور مضمون آفرینی کے مردِ میدان نہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ جس بہار کا یہ کچھ غلغلہ ہے وہ خیالی بہار کے سوا کچھ نہیں مگر یہ عیب (اگر عیب ہے تو) سوداؔ کے یہاں بھی موجود ہے ۔

ایک دوسرے قصیدے کی تشبیب میں اخلاقی اور حکیمانہ مضامین کا انبار لگا دیا ہے :-

لاتا ہر رنگ سے ہے رنگ نئے چرخِ محیل — واہ بگڑا ہے کچھ اس خم میں عجب رنگ سے نیل

ڈر زمانے سے وہ عیار ہے یہ ہوش رُبا — لاکھ بے ہوشیوں سے جس کی بھری ہے زنبیل

ہے توکل کا احاطہ وہ عزیمت کا حصار — کہ بجز حفظِ خدا جس کی نہ خندق نہ فصیل

کم ہوں ظاہر کی خرابی سے صفاتِ اصلی — زنگ دیتا ہے چھپا جوہرِ شمشیرِ اصیل

پیشِ دشمن نہ گزر حق سے نہیں سایخ کو آنچ — دیکھ ہے آتشِ نمرود گلستانِ خلیل

ایک قصیدے کی تشبیب از اوّل تا آخر علمی اصطلاحات سے آراستہ ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ نری لفاظی نہیں ، بلکہ شاعر کو مختلف علوم پر دسترس حاصل ہے ۔

شب کو میں اپنے سرِ بسترِ خوابِ راحت — نشۂ علم میں سرمست غرور و نخوت

مزے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے — تھا تصور مرا ہر امر میں تصدیق صفت

اس میں منطق ۔ فلسفہ ۔ صرف ۔ نحو ۔ معانی ۔ بیان ۔ نجوم ۔ ہیئت ۔ فرائض ۔ اصول ۔ عقائد ۔ الہیات ۔ طبعیات کلام ۔ معقول منقول فقہ ۔ تفسیر ۔ قرأت ۔ طب ۔ لغت ۔ نباتات ۔ معدنیات ۔ تصوف وغیرہ وغیرہ کی اصطلاحیں اس کثرت سے آئی ہیں کہ جب تک آدمی کم و بیش ان علوم سے باخبر نہ ہو قصیدے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا ۔ سوداؔ اور انشاؔ کے زمانے سے یہ چیزیں قصیدے کا زیور سمجھی جاتی تھیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ذوقؔ نے بھی اس رنگ کو اختیار کیا اور اپنا زورِ طبیعت دکھایا ۔ مگر یہ بھی اکثر جگہ بے تکلف اور پر لطف ہے ۔ مثلاً :-

اس قدر جاتی رہی عالم سے بیماری کہ آج — نام نقش میں نہیں ہے نرگسِ بیمار کا

واقعی کس طرح سے صحت نہ ایک عالم کو ہو — جب کہ ہو اس کی نویدِ غسلِ صحت جانفزا

ایک جگہ تمہید میں شراب کی تعریف کر کے کہتے ہیں :۔

میں یہ کہتا ہی تھا جو دل نے مرے مجھ سے کہا ۔۔۔ توبہ کر توبہ نہ کر اتنی زیادہ بکواس

ایسی مردود بد افعال کا تو نام نہ لے ۔۔۔ حامیٔ شرع ہے وہ بادشہ پاک اساس

مدح اور دعا کا اسلوب بھی نہایت دلنشیں اور خوب ہے ۔

بعد شاہانِ سلف کے تجھے یوں ہے تفضیل ۔۔۔ جیسے قرآں پسِ توریت و زبور و انجیل

تو ہے اس طرح سے عزت دہ اولادِ عمر ۔۔۔ جیسے موسیٰ شرف افزائے بنی اسرائیل

نور افزائے بصارت ہو اگر تیرا جمال ۔۔۔ آئیں آنکھوں سے نظر معنیٔ اللہ جمیل

روئے نیکو پہ ہے مائل تری خوئے نیکو ۔۔۔ کیوں کہو نکر نہ کہ الجنس الی الجنس یمیل

دانش آموز ہو گر تربیتِ عام تری ۔۔۔ بیدِ مجنوں کو بنا دے ابھی انسانِ عقیل

عہد میں تیرے جو ہو راہِ تعدی مسدود ۔۔۔ نکلے فعلِ متعدی سے نہ بابِ تفعیل

بادشاہ کے اسلحہ ۔ گھوڑے ۔ ہاتھی ۔ ہیبت ۔ معدلت کی تعریف کرنے کے بعد آخر میں کہتے ہیں :۔

عید ہر سال ہو فرخ تجھے با جاہ و جلال ۔۔۔ ہوں قوی پایہ ترے دولت الیعد قدیر جلیل

جو ضلالت سے ہوں گمراہ وہ اے ظلِ خدا ۔۔۔ ذلِ اقدام سے ہوں خاکِ مذلت پہ ذلیل

ایک دوسرے قصیدے کا خاتمہ کس قدر دل پسند ہے :۔

جب تلک جوشِ بہاراں سے ہوائے دمِ صبح ۔۔۔ ٹانکے شبنم سے سرِ دامنِ صحرا گوہر

ہر برس جشن ترا تجھ کو مبارک ہووے ۔۔۔ ہر میں نیسانِ کرم سے ترے شاہا گوہر

دوستوں کو ہو ترے گنجِ گہر روز نصیب ۔۔۔ ہو نہ جز اشک ، سرِ دامنِ اعدا گوہر

اکثر یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ قصیدہ گویوں میں ذوق کا کیا درجہ ہے ۔ اور اس صنف خاص میں ان کو سودا سے کیا نسبت ہے ۔ ہمارے نزدیک اگرچہ سودا کو ان پر ترجیح ہے ۔ تاہم وہ سودا کے کامیاب مقلد ہیں اور سودا کے بعد صنف قصیدہ میں انھیں کا مرتبہ ہے ۔ دونوں باکمال استادوں کی خصوصیات کے سلسلہ میں امور ذیل پر نظر رکھنی چاہیئے ۔

۱ ۔ سودا کی قوتِ متخیلہ بہت بڑھی ہوئی ہے جس کی مدد سے انھوں نے تشبیب اور مدح میں نئے نئے پہلو پیدا کئے ہیں ۔ ذوق کا یہ پایہ نہیں ۔

۲ ۔ سودا کا کلام پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی طبیعت میں بلا کا جوش و خروش تھا جو ان کی شاعری سے مترشح ہو رہا ہے ان کے برخلاف ذوق ایک سنجیدہ اور شائستہ انسان تھے ۔ جس کی شہادت ان کے کلام سے مل سکتی ہے اس لئے آزاد کا یہ بیان صحیح نہیں کہ ۔ " وہ لفظ لفظ ان کے دل کا جوش ہی نہیں ظاہر کرتا ۔ بلکہ سننے والے کے دل میں ایک خروش پیدا کرتا ہے ۔ اور یہی تصدق کی رنگ ہے جو ان کے کلام پر سودا کی تقلید کا پرتو ڈالتا ہے ۔ "

۳ ۔ سودا کے قصائد میں کافی تنوع ہے ۔ نعت ۔ منقبت ۔ مدح ۔ ہجو ۔ شہر آشوب ۔ غرض " بھر دی ساقی نے ہر اک رنگ کی پیمانے میں " ذوق کا کلام اس رنگا رنگی سے مملو ہے ۔

۴ ۔ اوپر کی مثالوں سے واضح ہوا ہو گا کہ ذوق کے برخلاف سودا قصیدے سے واقعہ نگاری اور منظوری کا کام بھی لیتے ہیں ۔ اور

کے بعض تشبیہات تو نہایت سادہ اور بے تکی ہیں۔

۵ - سودا کے یہاں کہیں کہیں مقامی رنگ بھی جھلکتا ہے۔ مثلاً :-

دیکھ میداں میں تجھ کو روزِ نبرد	منھ پہ ساون کے پھول جائے بسنت
تکتک پا اگر سنے تیری	داب کر دم کھسک چلے ہنونت
دیکھے جو اس کے ... گو یہ تیغ جوگت	جو یہ تان کے یاں کام کا اترا ہے لنگ
نہ ترے گھر میں کبھو ناچ میں ہوتے دیکھا	نہ ترے در پہ سنی آ کے پکھاوج کی گمک

ذوقؔ اس رنگ سے کوسوں دور ہیں۔

۶ - بڑی بات یہ ہے کہ جہاں تک اردو کا تعلق ہے سوداؔ کی حیثیت مجتہد کی ہے اور ذوقؔ کی حیثیت مقلد کی۔ ایک کے سامنے (شعرائے فارسی کو چھوڑ کر) کوئی نمونہ نہ تھا۔ اور دوسرے کے سامنے نمونہ موجود تھا۔

البتہ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ سوداؔ کے کلام میں تعقید اور سستی ترکیب بکثرت ہے۔ یہ ذوقؔ۔ وہ سلاست اور چستی روش میں جواب نہیں رکھتے۔ ایک کے یہاں نشیب و فراز ہیں۔ ابھی ہموار راہ تھی۔ اب سنگلاخ چڑھائی شروع ہو گئی۔ دوسرے کے یہاں صاف ٹھنڈی سڑک ہے کہ مزے سے دوڑتے چلے جاؤ۔ اس کی اصل وجہ زمانہ کا تفاوت ہے۔ اس کے علاوہ سوداؔ ہجو کے مرد میدان ہیں۔ ان کے برخلاف ذوقؔ نے کبھی اپنے قلم کو ہجو سے آلودہ کرنا پسند نہیں کیا۔

خدا کی شان دیکھئے اسی زمانے میں دو اور شاعر بھی دہلی میں تھے جن کی دستار فخر میں غزل کے علاوہ قصیدہ کا طرہ بھی آویزاں ہے۔ ہماری مراد غالبؔ اور مومنؔ سے ہے۔ یہ دونوں فخرِ روزگار نہ سوداؔ سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں اور نہ ان کے رنگ میں باہمدگر کوئی مماثلت بلکہ ان میں سے ہر ایک نے اپنی نادرہ کار طبیعت سے زمین سخن میں نئی راہ نکالی ہے۔

غالبؔ، قدرت سے ایک غیر معمولی دماغ لے کر آئے تھے۔ اور روش عام پر چلنا ننگ سمجھتے تھے۔ انھوں نے فارسی، اردو نظم و نثر، غزل، قصیدہ جس چیز کو لیا اس میں اپنی بدیع الخیالی اور قادر الکلامی کا نقش چھوڑ گئے۔ غالبؔ کے اردو مجموعے میں کل چار قصیدے ہیں۔ دو حضرت علی مرتضیٰؓ کی منقبت میں۔ اور دو بہادر شاہ کی مدح میں۔ مگر یہ چاروں ان کی استادی کے ثبوت کے لئے کافی ہیں۔

جو خصوصیات ان کی عام شاعری کی ہیں قصائد میں بھی پوری شان کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ یعنی خیال کی ندرت، مبتذل تشبیہات سے اجتناب، استعارات کی لطافت، تصوف کی چاشنی، نازک خیالی، شوخی۔ اگرچہ انھوں نے اردو قصائد کی بجائے فارسی قصائد پر زور طبع صرف کیا۔ تاہم اردو قصائد کو بھی نظر انداز کرنا ہمارے لئے ممکن نہیں۔

مذہبی قصائد سے قطع نظر ان کے مدحیہ قصائد کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ان جیسا خوددار اور ذی شعور انسان غریب بہادر شاہ کو "شہریار قیصر و جم" اور "استاد رستم و سام" کہنے میں باک نہیں کرتا۔ لیکن اعتراض کرنے سے پہلے ہمیں ان کی نفسیاتی کیفیت اور سماجی حالات پر نظر ڈالنی چاہئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ان جیسے انفرادیت پسند انسان کے دماغ میں حال و مستقبل کے درمیان کشمکش جاری تھی۔ اسی طرح ہندوستان کے بدلتے ہوئے سماج میں بھی قدیم اور جدید تمدن کی کشمکش کار فرما تھی۔ ایسے مواقع پر ایک فنکار یا لیڈر کا یہ کام ہے کہ وہ گرد و پیش کے حالات سے فائدہ اٹھائے اور (CHANGE FOR THE BETTER) کی جدوجہد کا آغاز کرے۔ لیکن غالبؔ جیسے مرنجان مرنج اور تن آسان شخص سے اس قسم کی توقع کرنا زیادتی ہے۔ وہ نظریاتی اعتبار

سے موجودہ فضا پر دبی زبان سے چوٹ تو کر جاتے ہیں۔ مگر عملاً دریا کے بہاؤ کے ساتھ بہنے پر قانع ہیں۔ وہ خود کہتے ہیں :۔

طاقت نتوانست بہ ہنگامہ طرف شد　　دادیم بہ دست غمت از نالہ عناں را

جو قصیدے جناب امیر کی منقبت میں ہیں ان میں کمال فن کے ساتھ جوشِ عقیدت نمایاں ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ان کے آغاز مشق کا کلام ہے کیونکہ خیالات کا اشکال۔ اسلوب کا تکلف اور تراکیب کی اجنبیت زیادہ ہے جو طرز بیدل کی خصوصیت ہے۔ تشبیب میں بہار کا وصف ہے۔ لیکن خوبی یہ ہے کہ پامال اور فرسودہ خیالات کا نام نہیں۔ لکھتے ہیں :۔

سازِ یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار　　سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار

مستیِ بادِ صبا سے ہے بہ عرضِ سبزہ　　ریزۂ شیشۂ مے جوہرِ تیغِ کہسار

سبز ہے جامِ زمرد کی طرح داغِ پلنگ　　تازہ ہے ریشۂ نارنج صفت روئے شرار

گریز سنئے :۔

لعل سے کی ہے پئے زمزمۂ مدحتِ شاہ　　طوطیِ سبزۂ کہسار نے پیدا منقار

مدح کا جوش دیکھئے :۔

فلک العرش ہجومِ خمِ دوشِ مزدور　　رشتۂ فیضِ ازل سازِ طنابِ معمار

سبزۂ نہ چمن و یک خطِ پشتِ لبِ بام　　رفعتِ ہمتِ صد عارف و یک اوجِ حصار

خاکِ صحرائے نجف جوہرِ سیرِ عرفاء　　چشمِ نقشِ قدم آئینۂ بختِ بیدار

ذرہ اس گرد کا خورشید کو آئینۂ ناز　　گرد اس دشت کی امید کو احرامِ بہار

آفرینش کو ہے واں سے طلبِ مستیِ ناز　　عرضِ خمیازۂ ایجاد ہے ہر موجِ غبار

دوسرے قصیدے میں وحدت کا اثبات کرتے ہوئے کثرت کی نفی کی ہے۔ اور دنیا اور علائقِ دنیا سے بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ پھر ایک ساتھ متنبہ ہو کر کہتے ہیں :۔

کس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاً باللہ　　یک قلم خارجِ آدابِ وقار و تمکیں

نقشِ لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر　　یا علی عرض کر اے فطرتِ وسواس قریں

جو قصیدے بادشاہ کی شان میں ہیں ان میں تشبیب کی ندرت۔ انداز کی شوخی اور گریز کی بے ساختگی جو یقیناً شبابِ فن کی غماز ہیں بے تحاشا دل کو کھینچتی ہیں۔ خصوصاً تشبیب ذیل داد سے مستغنی ہے :۔

ہاں مہِ نو سنیں ہم اُس کا نام　　جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

اس کا اسلوب بقول صاحبِ شعرالہند "اُردو شاعری کا سرمایۂ ناز" ہے۔ غالب کے فاضل شارح و ناقد مولانا طباطبائی نے صحیح کہا ہے :۔ "یہ قصیدہ خصوصاً اُس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے مصنف مرحوم کے کمال کا، اور زیور ہے اردو شاعری کے لئے اس زبان میں جب سے قصیدہ گوئی شروع ہوئی ہے، اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی"۔ اس کے باوجود ان کے اردو قصائد کو عام شہرت میسر نہ ہوئی۔ جس کی وجہ ان کی قلت تعداد اور روشِ عام سے دوری معلوم ہوتی ہے۔ غالب کے ہمعصر مومن میں[1] غالب کی سی جامعیت اور آفاقیت تو نہیں۔ لیکن پھر بھی بعض اوصاف میں وہ ان کے ہمسر بلکہ ایک حد تک بڑھ کر ہیں۔ دونوں فارسی کے شاعر

---

[1] مومن کے بارے میں راقم نے اپنی شرح قصائد مومن۔ نیز شرح دیوان مومن اور اپنے بعض مطبوعہ مضامین سے اقتباسات لئے ہیں۔

فارسی ادب کے سرمایہ سے باخبر، دونوں فارسی نثر کے استاد ـ اور اردو شاعری کے مایۂ ناز ہیں ـ دونوں نزاکتِ خیال کے مایہ دار اور دونوں علم سے بیزار ہیں اور غالب بقول خود رنگِ میر کی طرف مائل ہیں ۔

(۱) مومن صاحب طرز ہیں ـ اور غالب بقول خود رنگ میر کی طرف مائل ہیں ـ

(۲) مومن نازک خیالی میں مرزا غالب سے بھی سبقت لے گئے ہیں (حالی)

(۳) انھوں نے غزل کو تغزل ہی میں محدود رکھا ـ تصوف یا فلسفہ کا سہارا نہ لیا ـ

(۴) ان کا کلام تمام اصنافِ شعر پر حاوی ہے ـ

(۵) ان کے یہاں مذہبی قصائد بالترتیب حمد ـ نعت اور خلفائے راشدین کی منقبت میں ملتے ہیں ـ

(۶) مومن نے اہلِ دنیا کی مدح سے اپنے قلم کو ملوث نہیں کیا ـ صرف ایک قصیدہ معذرت نواب ٹونک سے اور دوسرا قصیدہ شکر راجہ اجیت سنگھ سے متعلق ہے ـ وہ بھی صلہ کی توقع میں نہیں ـ

ہم ان کے اردو قصائد کی خصوصیات کے بارے میں یہاں چند حقائق پیش کرنا چاہتے ہیں ـ جس زمانے میں ان کی شاعری کا شباب تھا مغربی استعمار کے قدم ملک میں جم گئے تھے اور حکومت مغلیہ کی شمع ٹمٹما کر گل ہونے والی تھی ـ اگرچہ ملک کا بڑا حصہ انگریزوں کے زیر نگیں تھا ـ تاہم دکن سے دہلی تک مرہٹے اور پنجاب میں سکھ برسر اقتدار تھے ـ نظام مملکت میں ہر طرف ابتری اور پراگندگی کا عالم تھا ـ ملتِ اسلامیہ سب سے زیادہ اس آشوب کا شکار تھی ـ جس کے سامنے نہ کوئی مقصدِ زندگی تھا نہ رہنمائی کے لئے کوئی قائد ـ سیاسی بدنظمی کے علاوہ سماج میں ہزاروں مشرکانہ اور مسرفانہ رسوم رائج تھیں جن کا اثر مدرسہ و خانقاہ تک پہنچ چکا تھا ـ ان مفاسد کے انسداد کی غرض سے وہ تحریکِ جہاد وجود میں آئی جس کے رہنما حضرت سید احمد رائے بریلوی اور جس کے داعی مولوی محمد اسمٰعیل دہلوی تھے ـ یہ نہ تھا کہ اس وقت ہندوستان یا دہلی علماء و مشائخ سے خالی ہو ـ بلکہ سچ پوچھئے تو دلی میں اس وقت ہر علم و فن کے ایسے کامل جمع ہو گئے تھے جن کی مثال پھر چشمِ فلک نے نہیں دیکھی[1] لیکن حقیقت یہ ہے کہ وقت کا مجاہد اور صاحب عزیمت ایک ہی ہوتا ہے ـ

غرض یہ ماحول تھا جس میں مومن نے آنکھ کھولی اور تعلیم و تربیت پائی ـ چنانچہ جب تحریک جہاد شروع ہوئی تو انھوں نے خود بھی سید صاحب سے بیعت کر لی ـ اگرچہ ان کو عملاً شرکتِ جہاد کا شرف نہیں ملا ـ لیکن ان کی ہمدردی اس سے بدستور قائم رہی ـ ایک طرف ان کی خاندانی خوشحالی اور طبعی رنگینی تھی اور دوسری طرف شاہ عبدالعزیز کا فیضان اور سید صاحب سے بیعت ـ یہ دو متضاد عناصر تھے جو ان کی زندگی اور شاعری میں مدتوں تک دوش بدوش کام کرتے رہے ـ بالآخر مذہبی رجحانات کی جیت ہوئی ـ تاہم اس کشمکش کا کچھ نہ کچھ اثر ان کے یہاں ہر زمانے میں ملتا ہے ـ اس قسم کے اشعار :

کعبے میں ہے مومن وہ کافر صنم — بس اب پاسبانی دیں ہو چکی
چل کے کعبے میں سجدہ کر مومن — چھوڑ اس بت کے آستانے کو

جو اس کشمکش کے غماز ہیں ـ ان کے کلام میں بکثرت ہیں ـ

جب غزلیات میں یہ رنگ جھلکتا ہے تو قصائد میں بدرجۂ اولیٰ نمایاں ہونا چاہئے اور یہی ہوا ـ ان کے فارسی اور اردو قصائد اول سے آخر تک جذباتِ قلبی اور احساساتِ ذوقی کے ترجمان ہیں ـ جھوٹی خوشامد اور مصنوعی شاعری کا پتہ نہیں ـ اس کے ساتھ شعری محاسن اور فنی لوازم بھی بدرجۂ کمال ملتے ہیں ـ اردو کلیات میں جیسا عرض کیا گیا سات قصیدے حمد ـ نعت اور منقبت میں ہیں ـ دو امرائے وقت

[1] [illegible]

کی شان میں۔ جن میں سے ایک میں اپنے پیر بھائی نواب ٹونک کی دعوت پر ٹونک نہ جانے کی معذرت اور دوسرے میں راجہ پٹیالہ کے عطیہ کا شکریہ ہے۔ آج جبکہ ہر شخص نشۂ حریت سے سرشار ہے اور قصیدہ نگاری کا افادی پہلو بھی مفقود۔ اگر کوئی خودداری کی وضع کو نباہ لے جائے تو تعجب نہیں۔ مگر غدر سے پہلے جبکہ تیمور کا وارث تخت دہلی پر متمکن تھا۔ اور ذوق تو ذوق۔ غالب سا غیور شخص بھی بادشاہ اور امرائے عصر کی چاپلوسی پر مجبور رہتا۔ مومن کی یہ خودداری محل حیرت ہے۔ یہ سچ ہے کہ وہ دریا کے دھارے کو موڑنے پر قادر نہ تھے۔ مگر اس کے ساتھ بہہ جانا بھی ان کی طبیعت کو گوارا نہ تھا۔ وہ جانتے تھے کہ حیات جاوداں اندر ستیز است۔ ان کی قومی حمیت اور ملی غیرت ہی کا تقاضا تھا کہ انھوں نے فارسی کے نعتیہ قصیدے میں یوں استغاثہ کیا:-

این عیسویاں بلب رسانند	جانِ من و جانِ آفرینش
بکشود گرہ ز کار دو فرسود	ناخن کہ بنانِ آفرینش
تا چند بخواب نازباشی	فارغ ز فغانِ آفرینش
برخیز کہ شور کفر برخاست	اے فتنہ نشانِ آفرینش

اور مثنوی جہادیہ میں صاف صاف کہا :-

الٰہی مجھے بھی شہادت نصیب	یہ افضل سے افضل عبادت نصیب
یہ دعوت ہو مقبول درگاہ میں	مری جاں فدا ہو تری راہ میں
میں گنجِ شہیداں میں مستور ہوں	اسی فوج کے ساتھ محشور ہوں

اردو قصائد میں یہ خیالات تو نہیں۔ تاہم حسنِ عقیدت اور جوشِ اخلاص کی افراط ہے۔ گویا عقیدت کا سمندر ہے کہ لہریں مار رہا ہے۔ ان کو سودا اور ذوق سے نسبت دینا صحیح نہیں۔ کیونکہ وہ (مومن) خود ایک جداگانہ دبستانِ فکر ہیں۔ غالب سے ضرور ان کو یک گونہ نسبت ہے۔ لیکن غالب کے قصائد میں نادر خیالات کی فراوانی اور اندازِ بیان کی صفائی نسبتہً کم ہے۔

مومن کے قصیدوں کی تشبیب عموماً نادر اور دلکش ہوتی ہے۔ اکثر تشبیب میں تغزل کی شان نظر آتی ہے۔ یہ ہنر ہو یا عیب ان کے اکثر قصائد میں موجود ہے۔ مثلاً ایک قصیدے میں لکھتے ہیں :- (منقبت حضرت عمرؓ)

دل اب کی بار ہوا ایسی بے جگہ مائل	کہ جان کو بھی ٹھکانے لگا رکھے گا دل

دوسرے کا آغاز یوں ہے۔ (قصیدہ در منقبت حضرت عثمانؓ)

نیکنامی نہ سہی مجھ کو ہے تم سے سروکار	چھوڑ دوں آج وفا گر ہو وفا سے بیزار

ایک اور قصیدے کی تشبیب ملاحظہ ہو۔ (منقبت امام حسنؓ)

چاہنا خلق کو صہبا و صنم سے محروم	ایسی نیت پہ بہشت آپ کو واعظ معلوم

اسی کے ساتھ ہر قصیدے میں تعلّی اور زمانے کی ناقدری کا بیان اس زور و شکوہ سے کیا ہے کہ عرفی کا دھوکا ہوتا ہے۔ مثلاً:-

مہرِ افلاک عقل و دانش ہوں	نطق ہے مری درخشانی
وہ خردمند ہوں کہ ہے مجھے	عقلِ اوّل حکیم لاثانی
میں روشن دلِ حکیم برجیسی	میں اور اوہم سپہر کیوانی
آئینہ ہے صفا سے دل میرا	کیا ہوا گر نہیں ہے حیرانی

سامنے میری تر زبانی کے　　نطق الکن حدیثِ سحبانی

میرے ربطِ کلام کو ہو پہنچے　　نثرِ سعدی نہ نظمِ سلمانی

میرے گوہر تمام ناسفتہ　　میرے یاقوت سے بدخشانی

یہ قصیدہ سرتا پا لطافتِ ادا اور صفائے بیان کا شاہکار ہے ۔ گریز میں کہیں کہیں آورد کا رنگ ضرور ہے ۔ مثلاً منقبت حضرت عثمانؓ میں :-

اے صنم چاہیے مومن کی فراست سے حذر　　کیا نہیں تو نے سنا قصۂ شاہِ ابرار

یا حضرت امام کے قصیدے میں :

سبزہ رنگی نے تری قتل کیا ہے ظالم　　یاد آتا ہے مجھے حالِ امامِ مسموم

مدح کا جوش و خروش بھی دیدنی ہے ۔ حضرت ابو بکر صدیقؓ کی تعریف میں فرماتے ہیں :-

ذکر میں اس کی جو دیہیم کے　　مبتدا ایک ہے ، ہزار خبر

خاک بیز اس گلی کا ڈالے ہے　　خاک مذکور گنجِ قاروں پر

ہم بہا اس کی دُر فشانی سے　　تارِ اشکِ یتیم و سلکِ گہر

خلق ایسا کہ ذکر میں اس کے　　بھولے عاشق حکایتِ دلبر

دم بھرے اس کی کوئے دلکش کا　　باغِ جنت میں بھی نسیمِ سحر

مدح حاضر میں لکھتے ہیں :-

اے مسیحا دمِ روان پرور　　زندگی بخش دینِ پیغمبر

گرمیِ التفات سے تیری　　خشک ہو عاصیوں کا دامنِ تر

ہے سراپا تو مہرۂ تریاق　　مجھ کو کیا نیش مارے ہو جھر

حضرت علی مرتضیٰ کی منقبت میں یوں رقمطراز ہیں :-

جوہر ترے مخالفِ مجروح میں نہیں　　کوئی مگر یہی کہ وہ ہے قدر دانِ تیغ

منکر تری امامتِ حق کے ہیں گرمِ جنگ　　درکار ہے وضو کو جوابِ روانِ تیغ

کوئی کرے نہ گرمیِ روزِ نشور میں　　بسمل پہ تیرے سایہ مگر سائبانِ تیغ

ہر بار کیوں نہ ہو تری تلوار تیز تر　　دشمن کی ہے قساوتِ قلبی فسانِ تیغ

سیف و قلم ہیں دونوں ستونِ کاخِ دین کے　　حیراں ہوں بابِ علم کہوں یا جہانِ تیغ

غازی ہے تو شہید ہے تو تیرے دم سے ہے　　سرگرم جلوہ فصلِ بہار و خزانِ تیغ

اب مضمون کا بھی اختتام قریب ہے ۔ قصیدے کے خاتمے کے اشعار بھی دیکھتے جائیے ۔

مومن اب کر دعا کہ سنتا ہے　　تیری تقریر گوشِ دل سے اثر

جب تلک گردشِ سپہر سے ہے　　انتسابِ حدوثِ نیکی و شر

تیرے احباب نیک بخت مدام تیرے اعدا ہمیشہ فال اختر

قصیدے کو اظہار کمال کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے چونکہ مومن کو متعدد علوم میں ید طولیٰ حاصل تھا۔ اس لئے ان کے قصیدوں میں علمی الفاظ و اصطلاحات کا آنا ناگزیر تھا۔ مثلاً شکل عروس۔ صانع الکیموس۔ ایلاؤس۔ افیوس۔ کیلوس۔ نحل شاموس اصل السوس۔ اوانیوس۔ یمین غموس۔ جالینوس۔ بطلیموس۔ دعائے بدر یطوس۔ علیٰ ہذا مدخل ظل۔ مخرج ظل۔ تجد داشال ترتیب و تقابل۔ وغیرہا۔ تلمیحات یا آیات و احادیث کی طرف اشارات بھی اکثر جگہ ملتے ہیں۔ نیز ان کے یہاں بکثرت فارسی کی دلکش تراکیب اور لطیف بندشیں ہیں جو ان کے مجتہدانہ اختراع کا نتیجہ ہیں۔

امور بالا کی روشنی میں بلاخوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ مومن نے قصیدے کو جھوٹی خوشامد اور بیجا مدح سے پاک رکھ کر اسکے صحیح مصرف میں استعمال کیا اور قصیدہ نگاری کے تمام لوازم کو نہایت کامیابی سے نباہا۔ درحقیقت یہ چاروں باکمال (سودا۔ ذوق غالب۔ مومن) قصیدے کے ایوان کے چار ستون ہیں اور ان میں سے کسی کو بھی نظرانداز کردینا ہمارے لئے غیر ممکن ہے۔

اردو قصیدہ و مثنوی کی تنقید پر ایک نظر

(ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)

قصائد پر تنقید کے سلسلے میں پروفیسر کلیم الدین احمد صاحب کا پہلا فقرہ یہ ہے "قصیدہ اپنی دشواری کی وجہ سے ہردلعزیز نہ ہوسکا۔" یہ رائے غالباً اس بناء پر قائم کی ہے کہ انھوں نے میر، سودا، ذوق اور امیر مینائی کے چند قصیدوں کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ لیکن اردو قصیدہ گوئی کا دفتر بہت بڑا ہے۔ قدیم شعرائے دکن کے اردو قصائد سے کلیم صاحب کی بے اعتنائی کا جواز یہ ہوسکتا ہے کہ یہ قصیدے عام طور پر دستیاب نہیں ہوئے۔ لیکن بہر حال یہ وہ موجود اور ان میں سے اکثر کے لکھنے والے بڑے پائے کے شاعر گزرے ہیں۔ قصیدے کی ہردلعزیزی کا ثبوت اس سے زیادہ اور کیا ہوگا کہ تقریباً ہر بڑے شاعر نے اس پر طبع آزمائی کی ہے۔

ولی، سودا، میر، میر حسن، مصحفی، انشا، جرأت، ناسخ، آتش، رشک، غالب، مومن، ذوق، امیر، اسیر، منیر، جلال، تسلیم، داغ، عزیز، ثاقب، آرزو، صفی اور جلیل مختلف زمانوں کے سربرآوردہ شعراء میں ہیں اور ان میں سے ہر ایک کے یہاں بکثرت قصیدے موجود ہیں اور اپنے موضوع کے اعتبار سے مختلف النوع ہیں۔ بعض قصیدے سلاطین و امرائے دولت کی تعریف میں ہیں۔ بعض بزرگوں اماموں اور پیشوایان دین کی مدح میں ہیں۔ بعض خاص تقریبوں پر ہیں۔ اسلوب بیان کے اعتبار سے بھی مختلف رنگ کے قصیدے موجود ہیں۔ میر کے قصائد میں وہ دھوم دھام اور بلند آہنگی نہیں جو سودا کے یہاں ہے۔ ذوق کے یہاں تخیل کی بلندی اور علمیت کا اظہار زیادہ ہے۔ میر حسن کے قصیدے تغزل کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ انشا اور مصحفی کے قصیدوں میں زور بیان ہے تو عزیز لکھنوی کے یہاں لفظی شان و شوکت کے پہلو بہ پہلو گہرے جذبات عقیدت و ارادت بھی موجود ہیں۔ غرض کیا باعتبار مضمون اور کیا باعتبار اسلوب بیان ہر طرح کا قصیدہ اردو شاعری میں مل جائے گا۔

اگر کلیم صاحب یہ کہتے کہ غزل کے مقابلے میں شعراء نے قصیدہ کی طرف توجہ کم کی۔ تو صحیح ہوتا۔ لیکن اس کی وجہ بھی قصیدہ کی دشواری نہیں تھی، کیونکہ قصیدے سے زیادہ دشواری تو اس رنگ کی غزلیں کہنا ہے جو عرصہ تک اردو میں عام رہا۔

قصیدہ کی ترقی خاص اسباب کی بناء پر نہ ہوسکی۔ قصیدہ کے فروغ کی دو ہی صورتیں تھیں۔ خالص عقیدت و ارادت جس کا سرچشمہ مذہبی جذبات ہیں۔ یا درباروں کی سرپرستی۔ آخرالذکر قسم کے قصیدہ گو درحقیقت قصیدہ گو ہیں۔ لیکن جن کے درباروں سے یہ لوگ وابستہ تھے، وہ اردو کی ابتدائی نشو و نما کے عہد میں فارسی کے دلدادہ تھے اور چونکہ دکن اور دہلی کے سلاطین و امراء کا تعلق براہ راست ایران سے تھا۔ اس لئے ان کے درباروں میں فارسی شاعری کی قدر ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب ایران میں انقلاب کی آندھیاں چلنے لگیں تو فارسی شعراء نے ہندوستانی امراء کے درباروں میں پناہ لی۔ ظہوری، عرفی، طالب آملی، کلیم، صائب۔ سب

پھلیں پھولے پھلے۔ ان کے فارسی قصائد بڑی شان و شوکت کے ہوتے تھے۔ یہاں اردو کا رنگ کیا جمتا۔ چنانچہ درباری رنگ دیکھ کر شعراء نے فارسی میں قصیدے کہنے شروع کئے۔ یہی وجہ ہے کہ بہت بعد مثلاً غالب کے قصیدے فارسی میں اردو سے زیادہ اور بہتر ہیں۔

علاوہ ازیں اس مسئلے پر ایک اور زاویہ سے نظر ڈالنا ضروری ہے۔ جن قصیدہ گو شعراء (میر، سودا، ذوق) کا ذکر کلیم صاحب نے کیا ہے وہ سب اس عہد کی پیداوار ہیں۔ جب معاشی فارغ البالی، اطمینان دولت کی فراوانی سب مفقود تھی، جو دولت اور امارت، سودا یا ذوق نے آنکھ کھول کر دیکھی وہ کیا دولت اور کیا امارت تھی۔ یہ لوگ جہانگیر یا شاہجہاں کے عہد میں ہوتے تو واقعی دولت اور امارت کو دیکھتے اور سمجھتے۔ ذوق بہادر شاہ ظفر کے متوسلین میں تھے۔ جو خود فرنگیوں کے پنشن خوار تھے۔ ان بیچارے کے پاس اتنی دولت کہاں تھی کہ آپ اور اپنے اہل کو مغلئی شان و شوکت سے رکھ سکیں گے۔ نہ وہ قصیدہ گو شعراء کا منہ موتیوں سے بھر سکتے تھے اور نہ ان کو سونے میں تول سکتے تھے۔ ان کی بخشش و عطا اوس کے چند قطروں سے زیادہ نہ تھی۔ جس سے قصیدہ گو شعراء کی تشنگی کا سیراب ہونا ممکن ہی نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں اردو شعراء قصیدہ گوئی کے بجائے بالعموم دیگر اصناف سخن کی طرف متوجہ ہوئے۔

ایک بات یہ بھی قابلِ غور ہے کہ قصیدہ کی حیثیت شاعری میں کیا ہے؟ کیا قصیدہ گوئی کے جذبات عشق و محبت یا جذبات یاس و الم کی طرح ہمہ گیر ہیں۔ ہزاروں انسانوں میں سے کتنے انسان ایسے نکلیں گے۔ جن میں خوئے سوال پائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے ان کی تعداد چند فی صدی سے زیادہ نہ ہوگی۔ قصیدہ ایسے ہی لوگوں کی طبیعت سے مناسبت رکھتا ہے۔ اس لئے اس کے نمونے شاعری میں بہت کم اہمیت رکھتے ہیں۔ بالخصوص ہندوستان میں جہاں مدح و ستائش کے واقعات مسمّیٰ صرف چند ہی نکلے۔

قصیدہ کی زبان کے متعلق کلیم صاحب لکھتے ہیں۔ "اکثر قصیدہ کی رفعت کے خیال سے غیر معمولی اور غیر مانوس قوافی کا انتخاب ہوتا ہے۔ بعض الفاظ تو ایسے ہوتے ہیں جو کسی معمولی استعداد والے شخص کی سمجھ میں نہیں آسکتے" چنانچہ سودا کے قصیدۂ لامیہ میں سے کلیم صاحب نے یہ چند الفاظ بطور نمونہ نقل کئے ہیں۔ مستاصل، ہبل، کمل، منقل، احوال، اقل، خردل، ذلل، پشکل، لاینحل۔ ممکن ہے کلیم صاحب کو ان الفاظ کے سمجھنے میں دقت ہوئی ہو، لیکن یہ سب عربی فارسی کے معمولی الفاظ ہیں، ان میں کوئی لفظ غریب یا غیر معمولی نہیں۔ بالخصوص ایسی صورت میں کہ سودا کے زمانے میں عربی فارسی کی تعلیم عام تھی۔ اور عوام بھی ان الفاظ کو بولتے اور سمجھتے تھے۔ لیکن اب کہ فارسی اور عربی کی تعلیم کا رواج اٹھ گیا ہے۔ اگر یہ چند الفاظ ایک انگریزی داں کو غیر مانوس معلوم ہوتے ہیں تو اس کی ذمہ داری خود اس پر ہے نہ کہ شاعر پر۔

آگے چل کر کلیم صاحب لکھتے ہیں کہ "قصیدوں میں صرف عربی فارسی کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں" لیکن یہ صحیح نہیں سودا اور انشا کے قصیدوں میں کتنے الفاظ ٹھیٹ ہندی کے ہیں۔ محسن کا مشہور قصیدہ ہے:-

"سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل"

اس میں نہ صرف یہ کہ پس منظر اور فضا ہندوستانی ہے۔ بلکہ بکثرت ہندی الفاظ اور محاورات استعمال ہوئے ہیں لیکن کلیم صاحب نے محسن کا ذکر اس حیثیت سے اپنی کتاب میں کہیں نہیں کیا ہے۔

قصیدے کی ساخت میں کلیم صاحب لکھتے ہیں کہ "اشعار کی ترتیب بھی ناقص ہے" سمجھ میں نہیں آتا کہ شاعر کے دماغ

کو ایک میکانیکی مشین اور اس کے اشعار کو میکانکی مشین کی بے جان پیداوار کس طرح سمجھ لیا جائے شعر کی بنیاد در اصل شاعر کے خیال یا جذبہ پر ہوتی ہے۔ جب خیالات اور جذبات میکانکی یا منطقی گرفت میں نہیں آسکتے تو شعر کس طرح تسلسل اور ربط کے منطقی سلسلہ میں نظر آسکتا ہے۔

آگے چل کر کلیم صاحب رقمطراز ہیں کہ "ممدوح شاہ و وزیر ہو یا کوئی بزرگ مدح میں ایک ہی انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ اسلئے شاعرانہ معیار ہر دو قسم کے قصیدے کا ایک ہے۔ اور وہ معیار پر پورے نہیں اترتے" شاعرانہ معیار سے معلوم نہیں فاضل ناقد کا مقصد کیا ہے۔ یہ بات ہر شخص جانتا ہے کہ قصیدہ اردو میں فارسی اور عربی کی وساطت سے آیا۔ اب اگر کسی قصیدہ کے حسن و قبح کو پرکھنا ہو تو اسی معیار پر جانچنا چاہئے۔ اس میں سادگی، سلاست، اصلیت، اور حقیقت نگاری کی تلاش نہ ممکن ہے نہ موزوں قصیدہ کا حسن سادگی کی بجائے رفعت، سلاست کی بجائے علوئے تخیل اور اصلیت کی بجائے زور مبالغہ ہے۔

قصیدے پر کلیم صاحب کی تنقید ان الفاظ پر ختم ہوتی ہے:-

"قصیدے میں اگر حقیقی شاعری کی گنجائش تھی تو وہ پہلے حصہ میں جس میں شاعر مشاہدۂ عالم داخلی محسوسات، بلند اخلاقی یا فلسفیانہ مضامین پر طبع آزمائی کر سکتا تھا۔ اس حصے میں ایک مستقل و مکمل نظم موزوں ہو سکتی تھی۔ لیکن شعراء نے اس میں فارسی کا تتبع کیا۔"

قصیدے کی تشبیب کے مضامین کی تشریح کے لئے ایک دفتر درکار ہے۔ لیکن کلیم صاحب جن موضوعات کو ایک ایک کرکے گناتے ہیں، وہ کسی نہ کسی شاعر کے کسی نہ کسی قصیدہ کی تشبیب میں ضرور موجود ہیں۔ یہ بات عام طور پر مشہور ہے کہ تشبیب میں ذکر شباب، ذکر بہار، یا ذکر شاہد و شراب کے علاوہ اور مضامین بھی نظم کئے گئے ہیں۔ اور یہ سب چیزیں جن کا امکان کلیم صاحب کو بھی نظر آتا ہے در اصل موجود ہیں۔ خود سودؔا کے قصیدوں میں مشاہدۂ عالم داخلی محسوسات اور بلند اخلاقی مضامین کی کمی نہیں۔

قصیدہ کے بعد ہجو کے سلسلہ میں کلیم صاحب سودؔا کو پیش نظر رکھتے ہیں کہ "کاش سودؔا کا مذاق اعلیٰ ہیمانے کا ہوتا تو وہ ایک بلند پایہ ہجو گو کا مرتبہ حاصل کرتے" مطلب یہ ہوا کہ سودؔا اپنی پست مذاقی کی بدولت ایک بلند پایہ ہجو گو کا مرتبہ حاصل نہیں کر سکے معلوم نہیں کسی کے مذاق کو اپنے معیار پر پرکھنا مناسب بھی ہے یا نہیں۔ ہمیں سودؔا کے زمانے اور اس کے ماحول کو فراموش نہیں کرنا چاہئے۔ اس عہد کے مذاق کا اندازہ مثنویوں اور واسوختوں کے مروجہ مضامین سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ جن چیزوں کو ہم آج فحش اور مبتذل سمجھتے ہیں وہ اس عہد کے ثقات کی مجالس میں پڑھی اور سنی جاتی تھیں۔

سودؔا کی ہجویات کے سلسلہ میں کلیم صاحب ایک نکتہ یہ بیان کرتے ہیں کہ "سودؔا ہجو میں فارسی کی تقلید نہیں کرتے" یہ صحیح ہے کہ سودؔا قصیدے اور ہجو دونوں میں اپنی ایجاد سے کام لیتے ہیں۔ لیکن فارسی کی مثالیں دونوں موقعوں پر ان کے سامنے رہتی ہیں، ہجو میں بالخصوص وہ انوریؔ کو سامنے رکھتے ہیں۔ علاوہ اور ہجویات کے قصیدہ تضحیک روزگار میں گھوڑے کا تخیل انوریؔ کی یاد دلاتا ہے جس نے گھوڑے کی تعریف میں لکھا تھا۔۔ کہ وہ ایسا تیز رفتار تھا۔ جو ایک ہی شب میں شہر عدم تک جا پہنچا۔

قصیدہ اور ہجو پر اس عام تبصرہ کے بعد کلیم صاحب سودؔا اور ذوقؔ پر مفصل بحث کرتے ہیں سودؔا پر ان کی تنقید کا خلاصہ یہ ہے: (۱) سودؔا کے قصائد میں غائت تنوع ہے (۲) سودؔا کے (ایک بہاریہ تشبیب کے) ان چند اشعار سے بہار کی رنگینی اور فراوانی کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن سودؔا کے سب اشعار پڑھنے سے یہ نقشہ دھندلا ہو جاتا ہے تو محض فراوانی کا مبہم فکر

ذہن نشین ہوتا ہے (۳) اردو شعرا تناسب کا خیال نہیں رکھتے (۴) تاہم سوداؔ کے چند اشعار جاذب نظر ہیں ۔"

اس بحث میں ہمیں صرف ایک مقام پر کلیمؔ صاحب سے اختلاف ہے ۔ جہاں وہ سوداؔ کی بہاریہ تشبیب میں "عسرت فراوانی" کی شکایت کرتے ہیں ۔ حالانکہ شکایت کا موقع نہیں، سوداؔ خود عسرت فراوانی کی کیفیت پیش کرنا چاہتا ہے ۔ چنانچہ وہ خود ہی اپنی تفصیل کو ان الفاظ پر ختم کرتے ہیں ۔

تا کجا شرح کروں میں کہ بقولِ عرفی اخگر از فیض ہوا سبز شود در منقل

اس کے بعد ذوقؔ کے چند قصیدوں کا ذکر ہے اور کلیمؔ صاحب نے ذوقؔ و سوداؔ کا موازنہ کر کے آخرالذکر کی ترجیح ثابت کی ہے ۔ اور یہی بحث شعرالہند اور گل رعنا میں بھی پائی جاتی ہے ۔

قصیدہ گوئی کے باب میں محسنؔ کاکوروی کو نظر انداز کر کے بڑا ظلم کیا ہے ، محسنؔ کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا ۔ کہ اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے قصیدوں میں ان کا مثل اور کہیں نظر نہیں آتا ۔ اُن پر فارسی کی تقلید کا الزام نہیں لگایا جا سکتا ۔ اس میں خلوص بھی ملتا ہے ۔ اور شاعرانہ حسن بھی جو قصیدہ میں بالعموم نہیں ملتا ۔ اردو قصیدہ گوئی کا بیان بغیر محسنؔ کاکوروی کے ذکر کے نا تمام ہے ۔

غزل اور قصیدہ کے بعد کلیمؔ صاحب نے مثنوی پر تبصرہ کیا ہے ۔ اس تنقید کے پہلے ہی صفحے میں مثنوی کے متعلق چند اہم بیانات ملتے ہیں (۱) اردو شعراء کا تخیل تو وسعت سے پریشان ہوتا ہے ۔ ان کا دل کشادگی کے نام سے دھڑکنے لگتا ہے ۔ ان کا دماغ تنگی ہی میں مسرور رہتا ہے (۲) مثنوی میں بھی فارسی اوزان و بحور کا اتباع کیا (۳) مضامین میں چند محدود قصوں پر اکتفا کی، اتنی بھی اردو شعرا کے تخیل میں قدرت نہیں کہ وہ نئے افسانے ایجاد کر سکیں ۔"

ان پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے ۔ کہ کلیمؔ صاحب نے اردو شاعری کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے ۔ وسعت اور کشادگی کی تلاش یا تو مضمون میں ہوگی یا بیان میں ، سو جہاں تک شاعری کے مضامین کا تعلق ہے ۔ حیات انسانی کا کوئی پہلو اور وسیع کائنات کا کوئی حصہ مشکل سے ایسا ملے گا جہاں اُردو شعراء کے تخیل کی رسائی نہ ہو اور عشقیہ جذبات کی کثرت تو خیر ظاہر ہی ہے ، سیکڑوں دواوین موجود ہیں جن میں مفکرانہ ، حکیمانہ ، متصوفانہ ، یا عارفانہ اور اخلاقی مضامین کی بھی کمی نہیں ۔ قصیدوں ، مثنویوں ، قطعوں اور مرثیوں میں انسانی زندگی کے بعض دوسرے پہلو نمایاں کئے جاتے ہیں ۔ اردو شعرا نے ان تمام مضامین کی طرف توجہ کی ہے ۔ مناظر فطرت ، کی ترجمانی جو اب انگریزی شاعری کے اثرات میں شمار ہوتی ہے ۔ پہلے سے موجود تھی ۔ مثنویوں اور مراثی میں ان مناظر کو مستقل حیثیت حاصل ہے ۔ سیاسی اور قومی شاعری کا وجود البتہ متقدمین کے یہاں نہیں ملتا ۔ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ اُردو شعراء کا تخیل وسعت سے گھبراتا ہے ۔ بلکہ ملک میں سیاسی اور قومی تحریکوں کا آغاز بہت بعد میں ہوا اور اس کے ساتھ ہی شعراء نے اس طرف بھی توجہ کی چنانچہ آزادؔ ۔ حالیؔ ۔ اکبرؔ اور ان کے معاصرین کا کلام اس رجحان کا آئینہ دار ہے ۔ اردو شاعری فطرتاً وسعت پسند ہے اور یہ ورثہ اس کو اپنی اصل یعنی اردو زبان میں ملا ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ اردو شاعری نے فارسی شاعری کی گود میں آنکھ کھولی ۔ اس لئے قدرتی طور پر فارسی کے خیالات نے اس پر اثر ڈالا ۔ لیکن بعد میں خالص ہندوستانی عناصر بھی اس میں شامل ہونے لگے اور ان دونوں عناصر کا کچھ حال مولانا آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے ۔ اس کے بعد جب اہلِ مغرب سے تعلقات استوار ہوئے تو مغربی شاعری کے خیالات کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی ۔ چنانچہ کرنل ہالرائڈ والے لاہور کے مشاعرہ سے اُردو شاعری اور شعراء نے جو اثر قبول کیا ، وہ عام طور پر معلوم ہے خود ہمارے زمانہ میں اردو شاعری نے نئے موضوعات اور مضامین کو جس فراخدلی سے قبول کیا ہے ۔ وہ اس پر دلیل ہے کہ ہر عہد

اور ہر زمانہ میں اُردو شاعر اپنے مضامین میں اضافہ کرنے کے لئے نہ صرف تیار بلکہ کوشاں رہے ہیں۔

وسعت اور تنگی کا دوسرا پہلو بیان سے متعلق ہو سکتا ہے۔ ابتدائی دور میں دنیا کی کسی زبان میں وسعت و ہمہ گیری کے نمونے نہیں ملتے۔ الفاظ کا سرمایہ محدود ہوتا ہے۔ اسالیب میں پختگی نہیں ہوتی، لیکن رفتہ رفتہ ہر چیز نکھرنے لگتی ہے یہی حال اُردو کا ہے، بالکل ابتدائی دور میں ہر چیز اُلجھی ہوئی تھی، لیکن رفتہ رفتہ وضاحت ہونے لگی پہلے فارسی کا رنگ غالب تھا۔ رفتہ رفتہ یہ رنگ اُڑنے لگا۔ سادگی و سلاست کا آغاز ہوا۔ انگریزی کا عمل دخل ہوا تو اس کی صاف گوئی بھی اردو میں آگئی، غرض باعتبار بیان بھی یہ کسی طرح نہیں کہا جا سکتا کہ اردو شاعر کا تخیل وسعت سے گھبراتا ہے اور اسے تنگی ہی پسند ہے۔

یہ کہنا بالکل صحیح نہیں کہ مثنوی میں صرف فارسی کے بحور اور اوزان کا اتباع کیا گیا، بارہ ماسہ، بہت مشہور چیز ہے جو مثنوی کی طرح ایک مسلسل منظوم عشقیہ داستان ہوتی ہے۔ لیکن اس کی بحر فارسی سے علیحدہ ہے۔ اس قسم کی نظموں کو بکٹ کہانی کہا جاتا ہے۔ اس میں مختلف شعرا نے مختلف بحریں استعمال کی ہیں۔ یہی حال مثنوی کے قصوں کا ہے۔ یہ کہنا کہ اردو مثنوی میں چند محدود قصوں پر اکتفا کی گئی۔ صحیح نہیں، مثنویوں میں اردو شعرا نے بالعموم کئی طرح کے قصے نظم کئے ہیں۔ ذاتی، رسمی، تاریخی۔ ذاتی مثنویاں تعداد میں بہت ہیں۔ مثلاً سلطان محمد قلی قطب شاہ نے بھاگ متی سے اپنے عشق کی داستان لکھی ہے۔ سراج اورنگ آبادی کی مثنوی ان کی آپ بیتی ہے۔ اس کا ذکر انھوں نے خود اپنی مثنوی میں کر دیا ہے۔ دلی کی کئی مثنویاں ذاتی حالات اور واقعات سے متعلق ہیں۔ مثلاً سوت دالی مثنوی۔ میر کی تمام مثنویوں میں ذاتی رنگ بے حد نمایاں ہے اور صرف مثنویوں کی مدد سے ان کی زندگی کے خاص خاص نقوش نمایاں کئے جا سکتے ہیں۔ میر حسن کی ذاتی مثنویاں تعداد میں بہت ہیں۔ لیکن ان میں صرف گلزار ارم شائع ہوئی ہے۔ زہر عشق کے مصنف مرزا شوق کی کئی مثنویاں ذاتی ہیں۔ غرض یہ اور اس قبیل کی تمام مثنویاں ذاتی ہیں۔ جن میں شعرا نے آپ بیتی نظم کی ہے۔ یہ مثنویاں ان عام اور رسمی موضوعات سے بالکل علیحدہ ہیں جو بقول کلیم صاحب اُردو مثنویوں کے محدود قصے ہیں۔

ظاہر ہے کہ تاریخی مثنویوں کے قصوں کو بھی محدود قصوں کی تعریف میں نہیں لایا جا سکتا، مثلاً ملک الشعرا نصرتی نے علی عادل شاہ کی فتوحات کو ایک مثنوی میں نظم کیا، یا میر نے آصف الدولہ کے شکار کے واقعات لکھے یا میر حسن کی وہ مثنوی جو "مثنوی شادی" کے عنوان سے ہے یا وہ تاریخی مثنویاں (قصر جواہر یا تہنیت عید) جو بہو بیگم کے ناظر نواب جواہر خاں کی تعریف میں لکھی گئیں۔ یہ تمام مثنویاں ایسی ہیں جن کے قصوں کو عام یا محدود یا رسمی نہیں کہا جا سکتا یہاں میں ناظرین کو کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ کی طرف متوجہ کروں گا۔ جو اب طبع ہو چکا ہے اور آسانی سے دستیاب ہوتا ہے۔ اس کلیات میں بکثرت مثنویاں ہیں اور بعض کی جدت قابل تعریف ہے۔ مثلاً حسین اور خوبصورت شہزادیوں کی تعریف تو اکثر شعرا نے کی ہے۔ لیکن اس رنگین مزاج شاہزادے اور ایک بدصورت اور بھونڈی شاہزادی کی بھی ایک مثنوی لکھ دی ہے۔ کئی مثنویاں باغوں کی تعریف میں ہیں۔ بعض مثنویاں خاص خاص تقریبوں اور تہواروں پر ہیں۔ مثلاً ہولی یا بسنت پر عید غدیر پر بعض مثنویاں ترکاریوں اور پرندوں پر ہیں اور بعض مثنویاں مکالمہ کی صورت میں ہیں۔ ان سب کے سرسری مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ اس بالکل ابتدائی دور میں بھی اُردو مثنوی کلیم صاحب کے خیال کے مطابق "چند محدود قصوں" میں محدود نہ تھی اور اگر کبھی اردو مثنویوں کی ایک مکمل فہرست بنائی گئی اور تمام قصوں کو سامنے رکھا گیا تو معلوم ہوگا کہ ان میں کس قدر تنوع موجود ہے۔

اس کے بعد کلیم الدین احمد صاحب اردو مثنویوں کے چند عام نقائص بیان کرتے ہیں۔ پہلا نقص مبالغہ ہے مثلاً میر حسن جہاں شاہزادہ بے نظیر کے متعلق لکھتے ہیں کہ اس نے معانی و منطق، بیان و ادب، منقول و معقول، حکمت و قانون ہیئت و ہندسہ، نجوم، صرف و نحو، خوشنویسی و مصوری کے کمالات حاصل کر لئے۔ کلیم صاحب اس موقع پر لکھتے ہیں۔ "اسے دیکھ کر ہر ذی فہم یہی کہے گا کہ ایسے کامل جانور دنیا میں نظر نہیں آتے" افسوس ہے کہ کلیم صاحب نے اس جملہ میں جو انداز بیان اختیار کیا وہ ان کے منصب کے شایان شان نہیں۔ اس سے قطع نظر شاید وہ بھول گئے کہ پرانے زمانے کے امراء ایسے نہیں ہوتے تھے۔ جیسے انھوں نے آجکل دیکھے ہیں۔ یعنی جن کے یہاں دولت اور وجاہت لازم و ملزوم ہیں، کیا کسی ایسے آدمی کا وجود ناممکن ہے۔ جو ان تمام علوم و فنون میں دستگاہ رکھتا ہو۔ یونان ہی میں ایک نہیں بیسیوں مثالیں اس کی مل سکتی ہیں۔ افلاطون کے مکالمات تو کلیم کی نظر سے گزرے ہوں گے۔ اور انھیں معلوم ہو گا کہ شعر و ادب حکومت و سیاست، طب و سرجری، نجوم، ہیئت، ہندسہ اور بکثرت دیگر علوم و فنون، افلاطون نے ماہرانہ بحث کی ہے۔ پھر پرانے امراء اور سلاطین کے درباروں میں ان تمام علوم و فنون کے کاملین جمع رہا کرتے تھے، بالخصوص مسلمانوں کے دربار علم پروری اور علم نوازی کے لئے مشہور تھے اور اگر ایسے ماحول میں کوئی شاہزادہ تربیت پا کر کمال پیدا کرے تو کیا ناممکن ہے۔ مبالغہ اپنی انتہا پر بھی اگر ممکنات کی گنجائش رکھے تو شاعری میں نہ صرف جائز بلکہ مستحسن ہے۔ میر حسن نے بے شک مبالغہ سے کام لیا ہے لیکن ناممکنات سے نہیں۔

مبالغہ کے بعد کلیم صاحب کا دوسرا بڑا اعتراض فوق العادت واقعات کا رونما ہونا ہے۔ لیکن ان کو معلوم ہونا چاہئے کہ دنیا کی ہر قوم اور ہر زبان کے ادب میں مافوق الفطرت عناصر موجود ہوتے ہیں۔ اب بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو جنوں اور بھوتوں کے وجود کے قائل ہیں اور جادو کے اثرات کو تسلیم کرتے ہیں۔ اب جدید تعلیمیافتہ حضرات ان لوگوں کو دقیانوسی اور ضعیف الاعتقاد کہنے لگے ہیں۔ لیکن اس میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں کہ میر اور میر حسن کے زمانے میں سب لوگ جنوں، پریوں اور بھوتوں کے وجود کو مانتے تھے اور یہ بھی جانتے تھے کہ یہ اکثر انسانوں کی زندگی پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لئے میر اور میر حسن نے ان کے اظہار میں اپنے دور کی صحیح اور سچی مصوری کی ہے۔ ہم انھیں اپنے زمانے کے معیار پر نہیں پرکھ سکتے۔ اسی طرح یہ کہنا کہ "جن ممالک کا یہ ذکر کرتے ہیں، وہ جغرافیہ میں کہیں نہیں ملتے" حد درجہ مضحکہ خیز بات ہے۔ میر حسن کی مثنوی جغرافیہ کے نصاب میں شامل نہیں ہے یہ صرف شاعری کا دفتر ہے۔ "شاعری میں جغرافیہ" ایک نیا موضوع ہے، اور ان دونوں کو ملانا، "خلط مبحث" ہے۔

نفس قصہ کے متعلق کلیم صاحب فرماتے ہیں "نفس قصہ بہت پتلا ہوتا ہے" معلوم نہیں نفس قصہ کس طرح موٹا یا پتلا ہو سکتا ہے۔ اگر اس سے قصے کا محدود ہونا مراد ہے تو اس کے لئے "پتلا" کا لفظ قطعاً ناموزوں ہے اور اس کا جواب سطور بالا میں ناظرین کی نظر سے گزرا۔ مجھے تسلیم کرنے میں تامل نہیں کہ اردو کی اکثر عاشقانہ مثنویوں میں قصہ تقریباً یکساں اور آغاز و انجام ایک ہی سا ہوتا ہے، لیکن یہ تمام مثنویوں کا حال نہیں۔ بکثرت مثنویاں ایک نیا قصہ، نئی ترتیب اور انفرادی شان رکھتی ہیں۔

اسی طرح کلیم صاحب مثنوی میں کردار نگاری نہ پا کر نہایت مایوس ہوتے ہیں۔ اول تو یہ اس حد تک صحیح نہیں۔ جس حد تک کلیم صاحب محسوس کر سکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ کسی کی شخصیت قصہ میں مرتب نہیں ہوتی۔ میر حسن کے یہاں تین کردار ہیں۔

سلطان ایک عمر رسیدہ ، ایماندار ، نیک مرنجاں مرنج اور شریف انسان ہے اولاد نہیں ہے ۔ تو اسے مایوسی ہوتی ہے دل دنیاداری سے بھر جاتا ہے ۔ بڑھاپے میں بالکل غیر متوقع طور پر اولاد اور وہ بھی ایک فرزند کی ولادت سے جو خوشی ایک باپ کو ہو سکتی ہے وہ اسے بھی حاصل ہوتی ہے اور اس خوشی کے اظہار کے لئے ایک سلطان جو کچھ کر سکتا ہے وہ کرتا ہے اس کی تعلیم و تربیت میں اس کا جو فرض ہے وہ ادا کرتا ہے اور آخر میں جب وہ شاہزادہ جو اس کی امیدوں کا واحد سہارا ہے۔ غائب ہو جاتا ہے تو اس کی حالت کا تباہ ہونا عین مطابق فطرت ہے ۔ یہ تمام حالات میر حسن نے شاعرانہ کمال سے بیان کئے ہیں ۔ چنانچہ بادشاہ کا پورا کردار مکمل ہو جاتا ہے ۔ یہی حال ہیرو اور ہیروئن کے کردار کا ہے اور ظاہر ہے کہ میر حسن نے ان کردار کے تعین میں یقیناً زیادہ کوشش کی ہوگی ۔

اس کے بعد مثنویوں میں ایک اور بڑا عیب کلیم صاحب کو " عریانی " نظر آتا ہے ۔ اس سلسلے میں کلیم صاحب لکھتے ہیں :

اکثر اس میں عریانی سے کام لیا جاتا ہے ۔ اثر اور شوق اس معاملہ میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔ شوق نے اثر کی پیروی کی اور عریانی میں ان سے آگے نکل گئے ۔ اس میں شک نہیں کہ بیان بہت ہی صاف ہے گویا تصویر کھینچ دی ہے ۔ ہر ہر حرکت ہر ہر پہلو لب و لہجہ کا مکمل نقشہ ہے ...... لیکن شوق میں عریانی ایک ذریعہ ہے حیات انسانی کی مکمل عکاسی اور عریانی ہی اصل مدعا ہے ۔ اسی وجہ سے یہ تصویریں اس قدر بلند پایہ نہیں جس کی یہ حسن ادا کی وجہ سے مستحق ہیں ، شوق کا مقصد شہوانی جذبات کی تکمیل ہے یا اس کو مشتعل کرنا ۔ وہ شعلۂ تخیل سے اس جذبہ کو پاک نہیں کرتے ۔"

اس بحث میں دو چیزیں ہیں پہلی چیز اصولی ہے یعنی عریانی ' قابل گرفت ہے یا نہیں ۔ اس نکتہ میں ناقدین کا سخت اختلاف ہے ۔ لیکن اس پر زیادہ لوگ متفق ہیں ۔ کہ اگر شاعر جذبات ہوس کی ترجمانی کرتا ہے اور اس کی تصویریں بالکل اصل کے مطابق ہوتی ہیں تو بحیثیت ایک فنکار یا آرٹسٹ کے وہ کامیاب ہوتا ہے اور قابل تحسین ہے ۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہم اس کے موضوع کو پسند نہیں کرتے ۔ اس سلسلہ میں شبلی لکھتے ہیں :۔

> "شاعری کا اصل مقصد طبیعت کا انبساط ہے ، کسی چیز کی اصلی تصویر کھینچنا خود طبیعت میں انبساط پیدا کرتا ہے (وہ اچھی ہے یا بری اس سے بحث نہیں) مثلاً چھپکلی ایک بدصورت جانور ہے لیکن اگر ایک استاد چھپکلی کی ایک ایسی تصویر کھینچ دے کہ بال برابر فرق نہ ہو تو اس کے دیکھنے سے خواہ مخواہ لطف آئے گا ۔"

کلیم صاحب خود تسلیم کرتے ہیں ۔ کہ اثر و شوق کی تصویریں بالکل مکمل ہیں ۔ اس لئے بحیثیت فن دونوں کا درجہ خود بخود متعین ہو جاتا ہے ۔ اب رہا یہ سوال کہ ہمارے موجودہ اخلاقی معیار سے یہ مضامین پست ہیں تو یہ مسئلہ خود بحث طلب ہے اول تو اخلاق اور شاعری کا خلط مبحث نامناسب ہے پھر اگر اخلاق اور شاعری کو یکجا دیکھنا ہی ہے تو اس کے لئے اخلاقی شاعری کے بکثرت دفتر موجود ہیں ۔ اثر یا شوق کے یہاں مثنوی مولانا روم کے مضامین کی تلاش بڑی ناانصافی ہے ۔ یہ چیزیں دیکھنا ہیں تو میر حسن کی مشہور مثنوی " رموز العارفین " دیکھئے ۔ خود شوق کی مثنوی " زہر عشق " دیکھئے جو مخرب اخلاق سمجھی جاتی ہے ۔ ہیروئن کی زبان سے آخری ملاقات کے وقت ایک طویل اخلاقی وعظ ملاحظہ فرمائیے ۔ اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح نہیں ۔ کہ شوق کا مقصد صرف " عریاں نگاری " ہے جن لوگوں نے شوق کی مثنویوں کا مطالعہ کیا ہے انھیں معلوم ہے کہ شوق کی مثنویوں میں اس عہد کے رنگین اختر نگر (لکھنؤ) کی رنگین معاشرت کا صحیح اور مکمل نقشہ نظر ہوا ہے ۔ شوق کا اصلی مقصد

اپنے ماحول کی ترجمانی تھا ۔ اور بلاشبہ اس میں وہ کامیاب ہوئے ہیں ۔ اب رہا یہ مسئلہ کہ خود وہ تہذیب و معاشرت جس کی عکاسی شوق نے اپنے دور کی ہے فی نفسہٖ نہایت گندی ہے ۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ہر عہد کی معاشرت خاص حالات اور واقعات کا نتیجہ ہوتی ہے ۔ موجودہ سوسائٹی جب متقدمین کی معاشرت پر نظر ڈالتی ہے تو پرانی تصویروں میں اسے جابجا عریانی نظر آتی ہے لیکن متقدمین کی نظر سے دیکھئے تو موجودہ سوسائٹی کے اکثر پہلو بالکل برہنہ اور شرمناک ہیں ۔ حالانکہ انھیں آجکل تہذیب کی نشانی اور شرافت کا معیار سمجھا جاتا ہے ۔

کلیم صاحب نے یہ کہہ کر بڑا ظلم کیا ہے کہ " شعراء ان مناظر کا ذکر نہیں کرتے ۔ جن سے آنکھیں بہرہ ور ہوتی ہیں ۔ برسات کی رنگینی ، دریا کا سکون اور اس کی روانی ، ہندوستان کے سر بفلک کوہ ، آبشاریں ، تاریک اور خوفناک گھاٹیاں ، ان کا کہیں ذکر نہیں اور اگر کہیں ہے بھی تو محض رسمی " ۔ اس پر مزید ستم ظریفی کلیم صاحب نے یہ کی ہے کہ اپنے دعوے کی تائید میں میر حسن کی سحر البیان سے باغ کا نقشہ پیش کیا ہے ۔ میر حسن نے باغ کی دو حالتوں کو نظم کیا ہے ۔ ایک اس کی رونق اور شادابی کے زمانہ میں اور ایک ویرانی کے دور میں دونوں تصویریں مکمل ہیں اور پڑھنے والوں پر اثر کرتی ہیں ۔

مثنوی کے طرز بیان کے متعلق کلیم صاحب لکھتے ہیں " مثنوی میں بھی شعراء اپنی ذہانت اور جدت طرازی الفاظ پر صرف کر دیتے ہیں " اس کی مثال کلیم صاحب نے نسیم کے اس بیان سے دی ہے جو اس سلسلہ میں عام طور پر دی جاتی ہے ۔ یعنی

گھبرائی کہ ہیں کدھر گیا گل — جھنجلائی کہ کون دے گیا جل

اس مثال کے متعلق کلیم صاحب نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ اس میں شاعری کی تمام تر قوت الفاظ پر صرف ہو گئی ہے ، لیکن یہ رنگ اردو کی تمام مثنویوں کا نہیں ہے ۔ آگے چل کر کلیم صاحب اثر ، میر حسن ، نسیم ، شوق سب کو ایک ہی جگہ گنا دیتے ہیں اور ان کے نزدیک سب کے یہاں تکلف اور تصنع موجود ہے ۔ فرق صرف کم اور زیادہ کا ہے ۔ ارباب بصیرت پر روشن ہے کہ میر حسن اور نسیم کا فرق صرف کم اور زیادہ کا نہیں بلکہ بنیادی ہے ۔ شوق کی زبان کے متعلق یہ کہنا کہ ان کی زبان میر حسن کے پایہ تک نہیں پہنچی ، ٹھیک نہیں ۔ جو کمی کلیم صاحب شوق میں پاتے ہیں وہ خامی میر حسن کے یہاں بھی موجود ہے ۔ چنانچہ کلیم صاحب کو بھی آگے چل کر تسلیم کرنا پڑا ہے کہ " زبان میں یہ چیزیں خصوصاً میر انیس نے پیدا کیں " ۔ مثنوی پر اس عام تبصرہ کے بعد بالتفصیل میر حسن اور نسیم کے کارناموں کا جائزہ لیا ہے اور میر حسن کی مثنوی سحر البیان سے کی ہے مگر یہ کہنا کہ صرف سحر البیان میر حسن کا سب سے بڑا کارنامہ ہے ۔ اپنے تذکرہ شعرائے اردو میں میر حسن اپنی سب سے بہتر مثنوی " رموز العارفین " کو بتاتے ہیں ۔

سودا اور ذوق

(بحیثیت قصیدہ نگار)

(ڈاکٹر سلام سندیلوی)

جب کبھی اردو قصیدہ نگاری کا ذکر چھڑتا ہے، تو سودا اور ذوق کا نام بے ساختہ زبان پر آجاتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اردو قصیدہ نگاری صرف سودا اور ذوق کی ذات سے عبارت ہے۔ ان دونوں شعراء میں سودا کو اولیت حاصل ہے۔ نہ صرف اس سبب سے کہ دور کے لحاظ سے سودا پہلے ہیں۔ بلکہ اس وجہ سے بھی کہ دوڑ میں سودا آگے ہیں جو اصل شمالی ہند میں سودا ہی نے باقاعدہ اور اصولی طور پر قصیدہ گوئی کی بنیاد رکھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شمالی ہند سودا سے قبل حاتم اور فغاں نے قصیدے کہے ہیں۔ مگر ان کی صرف تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے، ان کی ادبی حیثیت میں شک ہے۔ سودا نے پہلی بار فارسی کے طرز پر قصیدے کہے ہیں اور فارسی قصیدہ گو شعراء سے اس میدان میں ٹکر بھی لی ہے۔ اور اگر آزاد کے بیان پر اعتبار کیا جائے تو وہ اس میدان میں فارسی کے نامی شہسواروں کے ساتھ عنان در عنان ہی گئے۔ بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے ہیں۔ بقول آزاد "ان کے کلام کا زور اثر انوری اور خاقانی کو دباتا ہے۔ اور نزاکت مضمون میں عرفی ظہوری کو شرماتا ہے" ممکن ہے کہ آزاد کے بیان میں کچھ مبالغہ ہو تاہم اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ شمالی ہند میں کم از کم سودا پہلے قصیدہ نگار ہیں۔ اسی بنا پر مصحفی نے ان کو تذکرہ ہندی میں "نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ" کہا ہے جو بالکل درست ہے۔ اس کے علاوہ اس میں بھی شک نہیں کہ سودا نے فارسی شعراء کا تتبع کیا ہے۔ اور ان کے قصیدوں پر قصیدے کہنا باعث فخر سمجھا ہے۔ اور اس طرح صحیح معنوں میں اردو میں قصیدہ نگاری کی بنیاد ڈالی ہے۔ مثلاً انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے :-

جرم خورشید چو از حوت در آید بہ حمل — اشہب روز کند ادہم شب را ارجل

سودا نے اسی بحر میں اور انہیں قوافی میں قصیدہ کہا ہے، جس کا مطلع یہ ہے ؎

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل — تیغ اُردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اسی طرح سے خاقانی کے قصیدے کا مطلع ہے ؎

ایں کز جہاں علامت انصاف شد نہاں — اے دل کرانہ کن ز میاں خاکِ جہاں

سودا نے بھی اسی بحر کو اور انہیں قوافی کو اپنے ایک قصیدے کے لئے منتخب کیا ہے ؎

منکر خدا کے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں — جب شہرہ سے پرے ہو بلا مقدر جہاں

چونکہ سودا کو فطری طور پر جودت طبع علوئے تخیل اور فکر رسا حاصل تھی۔ اس لئے ان کو فارسی شعراء کے تتبع میں کامیابی حاصل ہوئی۔

سودا کے برخلاف ذوق نے فارسی شعراء کا براہ راست تتبع نہیں کیا بلکہ انہوں نے خود سودا کی تقلید شروع کی۔ ذوق کے لئے یہ سہل راستہ تھا۔ کیونکہ ان کے سامنے سودا کی وساطت سے فارسی قصیدہ نگاروں کے نمونے موجود تھے۔ اس کے علاوہ سودا قصیدہ نگاری کی وادی میں کافی دلکش اور حسین پھول کھلا چکے تھے۔ ذوق نے اسی کی خوشہ چینی پر اکتفا کی۔ اور ایران سے براہ راست پھول لانے کی زحمت گوارا نہ کی۔ اس کا ذوق پر برا اثر پڑا۔ کیونکہ ان کا میدان شاعری محدود ہو گیا۔ اگر ذوق براہ راست فارسی قصیدہ نگاروں کا تتبع کرتے۔ تو ان کے یہاں تنوع کی زیادہ گنجائش ہوتی۔ سودا اور ذوق کے قصیدوں میں یہ فرق نمایاں ہے۔

سودا اور ذوق کا مقابلہ قصیدہ کے مختلف اجزاء کو مدنظر رکھ کر بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ تشبیب میں ان دونوں شعراء نے کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ دراصل تشبیب شاعری کے لئے بہت گنجائش رکھتی ہے۔ شاعر اس میں مختلف قسم کے مضامین نظم کر سکتا ہے۔ ترنم۔ بہار، واردات، حسن و عشق، رندی و سرمستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانہ کی شکایت علم و فن کی ناقدری، تاریخی واقعات ذاتی اور ملکی حالات پیش کر سکتا ہے، سودا کی تشبیب میں ان میں سے بہت سی باتوں کا ذکر آ جاتا ہے۔ کہیں کہیں انہوں نے تشبیب میں بہار کی منظر کشی کی ہے اور کہیں عاشقانہ اور رندانہ جذبات پیش کئے ہیں۔ بعض قصیدوں کی تشبیب میں چرخ فلک کی شکایت کی ہے۔ اور کہیں کہیں اخلاقی و حکیمانہ مضامین بھی نظم کئے ہیں۔ مگر اس سے زیادہ وہ تشبیب دلچسپ ہوتی ہے۔ جس میں وہ کسی مجرد خیال کو متشکل کر دیتے ہیں۔ مثلاً ایک قصیدہ میں عقل و حواس کو مجسم کر دیا ہے۔ اور ان کے مابین ایک قسم کا مناظرہ دکھایا ہے۔ ایک اور قصیدہ میں "خوشی" کو ایک عورت تصور کر لیا ہے۔ اور اس کو ساری نسوانی خصوصیات سے منسوب کر دیا ہے۔ اس طرح سودا نے اپنی تشبیب میں کافی وسعت کا اظہار کیا ہے۔

سودا خوشی کا سراپا یوں پیش کرتے ہیں۔

زلفیں یوں چہرے پہ بکھری ہوئی مانگیں تھیں دل جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک

حسن سے کان کے آویزے میں یہ لطف کہ جوں متصل قطرۂ شبنم کہ پڑے گل سے ٹپک

سودا کی تشبیب ایک اور نقطۂ نظر سے اہم ہے۔ ان کی تشبیب میں بعض اوقات ان کے دور کے سماج اور ماحول کا عکس ملتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ تشبیب ایک تاریخی اہمیت بھی رکھتی ہے۔ جو قصیدہ کی ادبی عظمت کو بلند کرتی ہے شلاً قصیدہ کے ایک شعر میں سودا ہندوستان کے ناچ کودکی دھنوں کا ذکر کرتے ہیں۔

آج وہ دن ہے کہ جس گھر میں تو دیکھے اس میں کہیں ہوتی ہے بھگت اور کہیں ہے اولک

اس میں کوئی شک نہیں کہ سودا کی تشبیب میں اصلیت اور صداقت کا جز بہت کم ہوتا ہے اور جن خیالات کا اظہار کیا جاتا ہے وہ بالکل رسمی ہوتے ہیں۔ یہ سودا کی قصیدہ نگاری کی خامی نہیں ہے۔ بلکہ خود صنف قصیدہ کے دامن پر ایک بدنما داغ ہے۔

سودا کی بہاریہ تشبیب میں اکثر اس قدر زیادہ مبالغہ پایا جاتا ہے کہ ہماری آنکھوں کے سامنے اصل منظر کی تصویر نہیں آ سکتی۔ سودا کا مندرجہ ذیل شعر کا منظریہ ہے۔ مگر منظر کشی کا حق ادا نہیں کرتا ہے

تار بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل

اسی طرح سے حکیمانہ اور اخلاقی تشبیب بھی ہمارے خیالات کی درستگی کی صلاحیت نہیں رکھتے ہیں۔ سودا کی طرح ذوق بھی تشبیب میں بہاریہ اور نشاطیہ مضامین لائے ہیں، مگر ذوق کی تشبیب میں اس قدر بوقلمونی نہیں ہے، جو سودا کی تشبیب کا طرۂ امتیاز ہے۔ ذوق نے سودا کی تقلید کو کافی سمجھا اور ان کے بنائے ہوئے راستوں سے الگ ہٹنے کی کوشش نہیں کی۔ اس لئے ان کی تشبیب میں بھی صداقت اور حقیقت کی جھلک نہیں پائی جاتی ہے۔ جہاں تک انداز بیان کا تعلق ہے۔ ذوق کے یہاں حسن کاری اور صناعی زیادہ ملتی ہے۔ جبکہ سودا کے یہاں سلاست اور سادگی قدم قدم پہ پائی جاتی ہے۔ سودا کی طرح ذوق نے بھی بہاریہ تشبیب میں مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے۔ جس کی وجہ سے منظر کی اصلی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ لیکن ذوق کے یہاں روانی اور ترنم زیادہ ہے۔ اس لئے بعض اوقات ان کی تشبیب لطف دے جاتی ہے ایک جگہ برسات کا منظر کھینچتے ہیں۔

ساون میں دیا پھر مہ شوال دکھائی برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی
کوندے جو بجلی تو یہ سوجھے ہے نشے میں ساقی نے آتش سے مے تیز اڑائی

اس کے علاوہ ذوق کے یہاں بھی کہیں کہیں تشبیہات دلکش ہیں سے

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابر سیاہ کہ جیسے جائے کوئی پیل مست بے زنجیر

ذوق نے سودا کی طرح ایک معاملہ میں اور تقلید کی ہے۔ ایک قصیدہ میں ذوق نے بھی خوشی کو متشکل کیا ہے مگر ان دونوں کے مجموں میں فرق ہے۔ سودا نے خوشی کو عالم خواب میں دیکھا ہے جو بذات خود ایک حسین تصور ہے۔ مگر ذوق نے خوشی کو عالم بیداری میں دیکھا ہے۔ جو اس قدر پُر لطف بات نہیں ہے اس کے علاوہ ذوق کے انداز بیان میں آمد کی بہ نسبت آورد زیادہ ہے۔ ذوق خوشی کا مجسمہ یوں تراشتے ہیں:۔

سحر جو گھر میں بشکل آئینہ تھا میں تنہا نزار و حیراں تو اک پری چہرہ خو طلعت بشکل بلقیس و ماہ کنعاں
جو نام پوچھا کہا خوشی ہوں جو وصف پوچھا تو دلبری ہوں
سبب جو پوچھا تو ہنس کے بولی کہ ذوق تو بھی عجب ہے ناداں

یہ بیان طویل بھی ہے اور تصنع سے بھی پُر ہے۔ اس کے مقابلے میں سودا کی تشبیب مختصر بھی ہے۔ اور پُر اثر بھی سودا فرماتے ہیں سے

فجر سوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک دی وہیں آ کے خوشی نے در دل پہ دستک

تشبیب کے سلسلے میں ذوق کے یہاں ایک بات اہم ہے چونکہ ذوق کو علم نجوم ہئیت، طب، منطق، فلسفہ، فقہ، تصوف تفسیر، حدیث، تاریخ اور موسیقی وغیرہ پر عبور کامل حاصل ہے۔ اس لئے انہوں نے اپنی تشبیب میں ان علوم کے جا بجا حوالے دیئے ہیں۔ اسی طرح ذوق نے قصیدہ کی افادیت اور اہمیت میں اضافہ کر دیا ہے، اور مختلف علوم کی اصطلاحات کو ذوق نے اپنے قصائد کے ذریعہ محفوظ کر دیا ہے اور ان کو ایک نئی زندگی بخشی ہے اگرچہ ان حوالوں سے قصیدہ کی فضا میں ایک قسم کا تصنع پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس قسم کے قصیدوں کی سنجیدگی اور متانت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مندرجہ ذیل شعر میں ذوق نے منطق کی اصطلاحات کو استعمال کیا ہے سے

اگر پیالہ ہے صغریٰ تو ہے سبو کبریٰ نتیجہ یہ ہے کہ سرمست ہیں صغیر و کبیر

تشبیب کے علاوہ سودا اور ذوق کا مقابلہ گریز میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ گریز کی خوبی یہ قرار دی گئی ہے کہ تشبیب کے

بعد ممدوح کا ذکر نہایت ہی فطری اور موزوں طریقہ پر کر دیا جائے۔ یعنی بیان میں ایک فطری تسلسل اور رابطہ قائم رہے فارسی کے اکثر قصیدہ گو شعراء نے اس میں کامیابی حاصل کی ہے، سلمان ساوجی کی ایک تشبیب عاشقانہ ہے اس میں ایک شعر کے ذریعہ وہ ایک حسین انداز میں گریز کرتا ہے:-

سودائی است دمبدم جمامی کند دراز　　　زلفت بہ عہد معدلت شہریار دست

اس قسم کی فطری گریز سودا کے یہاں بھی ملتی ہے سودا نے جس قصیدہ میں خوشی کو مجسم کیا ہے، اس میں گریز نہایت فطری طریقہ پر استعمال ہوئی ہے۔

کرکے دریافت یہ مجھ سے کہا اس نے کہ مگر　　　سمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا ابتک
آج اس شخص کی ہے سالگرہ کی شادی　　　کہ بصورت ہے وہ انسان بسیرت ہے ملک

ذوق بھی اکثر تشبیب سے گریز کی طرف بگ روی سے آتے ہیں۔ مگر بعض اوقات ان کے قدم ڈگمگا جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کی تشبیب اور گریز میں خلا واقع ہو جاتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دو اینٹوں کے درمیان میں کچھ جگہ چھٹی ہوتی ہے۔

قصیدہ کا سب سے زیادہ ضروری جزو مدح ہے اس میں شاعر ممدوح۔ جاہ و جلال، عظمت و بزرگی، شجاعت و جرأت اور عدل و انصاف کی تعریف کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ممدوح کے ساز و سامان کی بھی ستائش کرتا ہے چنانچہ وہ فوج، لشکر فوج، مصاحبین، تلوار، تیر، نیزہ، اسپ، فیل اور خیمہ وغیرہ کی تعریف میں خامہ فرسائی کرتا ہے۔ جب قصیدہ نعت و منقبت کے رنگ میں ہوتا ہے تو ممدوح کے مزار اور روضہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ قصیدہ نگار ذاتی تعریف نہیں کرتا ہے۔ بلکہ طبقاتی تعریف کرتا ہے۔ جیسے سلاطین کی تعریف، امراء کی تعریف یا ادیاء انبیاء کی تعریف، ایسی صورت میں شاعر ذاتی صفات پر غور ہی نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اگر کسی بادشاہ کی تعریف کرتا ہے۔ تو اس کی نظر میں ایک مثالی بادشاہ رہتا ہے۔ اور اس کی ساری خوبیاں وہ ممدوح کی ذات سے وابستہ کر دیتا ہے۔ چاہے وہ ان میں سے ایک بھی خوبی کا مالک نہ ہو لیکن قصیدہ نگار کو مدح میں ایک بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ سلاطین، امراء اور اہلِ دین کی مدح کے انداز میں فرقِ مراتب قائم کرنا مقصود ضروری ہوتا ہے۔ یہ فرقِ مراتب زیادہ تر سودا کی مدح میں قائم رہتا ہے۔

سودا نے ہر ایک کے درمیان ایک خطِ فاصل قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر یہ خطِ فاصل کہیں کہیں منقطع بھی ہو گیا ہے۔ مثلاً حضرت علیؓ کے عدل کی تعریف سودا یوں کرتے ہیں سہ

امرِ نہی کو تیرے بجہاں یا شہ دین　　　کام پہنچا ہے تباہی کا یہاں تک بذلل
کرحیا سے یہ چمن غنچہ سراپا کیا دخل　　　بنت شکل مراجی کے اٹھا دے یک پل

اور قریب قریب انہی الفاظ میں سودا نواب آصف جاہ کے عدل کی تعریف کرتے ہیں۔

دور میں اس کے ہے یاں تک تو منہیات ذلیل　　　کش مکش سے پر نت اٹھ بنگ سدا زیر کتک

سودا کی مدح ایک حیثیت سے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے بعض قصیدے ملک کی طرز معاشرت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اور اس دور کی سچی تصویر ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مثلاً سودا نے ایک قصیدہ میں نواب شجاع الدولہ، اور

حافظ رحمت خاں کے مابین جنگ کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس میں سودا نے مختلف آلاتِ حرب و ضرب کا بھی ذکر کیا ہے اور طریقۂ جنگ پر بھی روشنی ڈالی ہے ؎

ادھر سے بان در ہکلہ و توپ متصل پڑتی تھی پر وہ بڑھتے ہی آتے تھے سرگزار
بڑھ بڑھ کے آخرش وہ لگے توپیں داغنے اس پلے پر جہاں سے جتا نہ کی ہوئے مار

سودا کے قبل جنگی بیانات ہم کو دکنی قصیدہ گو نصرتی کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر چونکہ نصرتی کی زبان بہت کھردری اور غیر مانوس ہے اس لئے ہم اس سے زیادہ لطف اندوز نہیں ہو سکتے ہیں۔

سودا کی مدح کے ساتھ سودا کی ہجو کا ذکر بھی ضروری ہے۔ سودا کی ہجو بھی اس زمانہ کے معاشرتی انحطاط کی آئینہ دار ہے۔ سودا نے شہر آشوب میں ہر درجہ اور ہر پیشہ کے افراد کا ذکر کیا ہے اس سے اس دور کی تمدنی اور اقتصادی حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ چنانچہ سودا نے قصیدہ "تضحیک روزگار" میں ایک گھوڑے کی ہجو کی ہے۔ مگر یہ محض گھوڑے کی ہجو نہیں ہے بلکہ مغل عہد کے سارے فوجی نظام پر ایک بے لاگ تبصرہ ہے۔

جہاں تک ذوق کی مدح کا تعلق ہے وہ بالکل رسمی ہے۔ انہوں نے زیادہ تر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی مدح کی ہے۔ اور اس میں انہوں نے اپنا سارا زورِ قلم صرف کر دیا ہے۔ انہوں نے ان سلاطین کی سخاوت، شجاعت اور عدالت وغیرہ کی تعریف کی ہے۔ مگر ذوق کی مدح میں تصنع اور مبالغہ بے حد ہے جو صداقت اور اصلیت کے درجہ سے گرا ہے۔

ذوق نے اہلِ دین کی مدح بہت کم کی ہے۔ صرف ایک قصیدہ سید عاشق نہال چشتی کی مدح میں ہے۔ اسی طرح سے ذوق کی مدح کا دائرہ بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ذوق کی مدح سے اس زمانہ کے حالات پر روشنی بھی نہیں پڑتی ہے۔ اور نہ اس دور کی تمدنی، اقتصادی اور سیاسی حالات کا پتہ چلتا ہے۔ ذوق کے یہاں مقامی رنگ بھی نہیں ملتا ہے۔ اس لحاظ سے ذوق کی مدح ایک مخصوص دائرے کے اندر چکر کاٹتی رہتی ہے۔ اگرچہ ذوق نے اپنے ان دائروں میں تشبیہ و استعارہ کا رنگ بھر کر دلکش بنانے کی کوشش کی ہے۔ مگر ان میں وہ رنگا رنگی نہیں ہے۔ جو سودا کی مدح میں ہے۔

قصیدہ کا آخری حصہ دعائیہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر اپنا مدعا بھی بیان کر دیتا ہے۔ یہ بالکل رسمی چیز ہے، سودا اور ذوق دونوں اس رسم کی پابندی کرتے ہیں۔ کسی بھی دعائیہ میں کوئی جدت اور ندرت نہیں ہے۔

مندرجہ بالا سطور میں سودا اور ذوق کا تقابلی مطالعہ مختلف نقطہ نظر سے کیا جا چکا ہے اور ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ سودا اور ذوق کے قصائد میں فرق ہے۔ دراصل یہ قصائد کا فرق دونوں شعراء کے خارجی حالات اور داخلی کیفیات کا فرق ہے۔ سودا نے جب شاعری شروع کی۔ تو اردو کا ابتدائی دور تھا۔ اور ہمیشہ ابتدائی دور کے ادب میں سلاست، روانی، سادگی، صداقت اور حقیقت کے عناصر زیادہ پائے جاتے ہیں لیکن زمانہ جوں جوں آگے بڑھتا جاتا ہے ادب میں تصنع اور آورد کا دخل ہوتا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ سودا کے قصائد میں سلاست بھی ہے اور بڑی حد تک صداقت بھی ہے، لیکن ذوق کے دور میں نازک خیالی اور معنی آفرینی کا سکہ چلنے لگا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ذوق کے قصیدوں میں سادگی کے بجائے صناعی کا غلبہ ہو گیا۔

سودا اور ذوق کے قصائد میں فرق کا ایک سبب اور بھی ہے، سودا شاہ عالم بادشاہ کے استاد تھے۔ مگر ان کے غلام نہ تھے۔ جب سودا شاہ عالم سے ناخوش ہو گئے تو انہوں نے ان سے قطع تعلق کر لیا۔ بادشاہ نے سودا کو ملک الشعراء بنانے کا لالچ دیا۔ مگر سودا نے کہا کہ حضور کی ملک الشعرائی سے کیا ہوتا ہے۔ کرے گا تو میرا کلام ملک الشعراء کرے گا۔ بادشاہ سے قطع تعلق کے بعد بھی سودا کے معاشی حالات پر کچھ اثر نہ پڑا۔ اور شہر کے دیگر روساء نے بھی ان کی قدردانی کی۔ اس لئے سودا انکار سے بڑی حد تک بے نیاز تھے۔ اس بے نیازی کا مظاہرہ سودا نے شاہ شجاع الدولہ کے دعوت نامے کو ٹھکرا کر بھی کیا اس سے ثابت ہوتا ہے کہ سودا کا عہد معاشی اعتبار سے کچھ بہتر تھا۔ یہی سبب ہے کہ سودا نے جو مدحیہ قصیدے کہے ان میں زور تخیل ہے مگر خوشامد نہیں ہے۔ اس بے نیازی کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ سودا نے اہلِ دین کی مدح میں قصیدے کہے ہیں۔ اور صرف اہلِ دُنیا کی چاپلوسی میں وقت ضائع نہیں کیا۔

اس کے برخلاف ذوق کا ملجا و ماوی صرف بہادر شاہ کا دربار تھا۔ ذوق بعض وقت بہادر شاہ ظفر سے کبیدہ خاطر ہو جاتے تھے۔ مگر ان کی جرأت نہ تھی کہ دربار سے قطع تعلق بھی کر لیتے۔ دراصل اس عہد میں معاشی حالات اور بھی ابتر ہو گئے تھے۔ اور مغل دربار چراغِ سحری سے زیادہ نہ تھا۔ ایسی صورت میں ذوق نے بادشاہ کی چار روپے تنخواہ کو غنیمت سمجھا۔ اور آزاد کو خوش فہمی کی بنا پر یہ چار روپے ملک الشعرائی کے چار ستون نظر آئے۔ اگرچہ اس تنخواہ میں بعد میں اضافہ ہوتا رہا۔ مگر تنخواہ کا اضافہ ذوق کی آزادیٔ تخیل میں اضافہ نہ کر سکا۔

ان حالات سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ ذوق کے لئے شاہی دربار سے قطع تعلق بہت مشکل تھا۔ یہی سبب ہے کہ ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیا۔ انہوں نے دوسرے روساء کی تعریف میں بہت کم قصیدے کہے ہیں۔ یہاں تک کہ مذہبی قصیدوں کی طرف بھی انہوں نے بہت کم توجہ دی ہے۔ ذوق معاشی حالات سے مجبور تھے۔ لہٰذا بادشاہ کی مدح کے علاوہ اور کوئی چارہ نہ تھا۔ اس لئے ان کے قصیدوں میں جدّت اور ندرت کم پائی جاتی ہے اور تصنع و آورد کی بہتات نظر آتی ہے۔

سودا اور ذوق کے قصائد کے فرق کو ایک اور نقطۂ نظر سے دیکھا جا سکتا ہے، سودا بیدار مغز اور وسیع النظر بھی تھے۔ انہوں نے خارجی عالم کا مشاہدہ بہت غور سے کیا۔ اور اپنے دور کے حالات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنے دور کے حالات اور اپنے عہد کی سلطنت پر بے لاگ تبصرہ کیا "شہر آشوب" اور قصیدہ "تضحیک روزگار" ان کی بیدار مغزی اور ساتھ ہی ان کی ہمت اور جرأت پر دلالت کرتے ہیں۔ سودا کے برخلاف ذوق نے اپنے دور کے حالات کا جائزہ نہیں لیا۔ ان کی نظر صرف درباری فضا میں محدود ہو کر رہ گئی۔ اگر ذوق اس روزنِ زنداں سے باہر کی فضا کا جائزہ لیتے بھی تو وہ نڈر ہو کر حالات پر تبصرہ کرنے کی سکت نہ رکھتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ ذوق کے یہاں شہر آشوب کے قسم کی کوئی چیز نہیں ملتی ہے۔ ذوق نے "یک گیر و محکم گیر" کے اصول پر عمل کیا۔ بہادر شاہ ظفر کا دامن مضبوطی سے پکڑا۔ اور انہیں کی مدح میں زندگی صرف کر دی، اسی لئے ذوق کے قصائد کا دائرہ بہت تنگ ہے اور جو ہمہ گیری ہم کو سودا کے قصائد میں ملتی ہے۔ ذوق کے قصائد میں اس کی کمی ہے۔

مرثیہ

اُردو مرثیہ اور میر انیس

(ڈاکٹر محمد احسن فاروقی)

— میر انیسؔ کی شاعری تمام تر صنفِ مرثیہ سے وابستہ ہے، اس لئے میر انیسؔ کی شاعرانہ حیثیت متعین کرنے کیلئے صرف ان کے مراثی کا مطالعہ کافی ہے۔ لیکن چونکہ مرثیہ کی کسی صنف ادب کا مطالعہ علمی اصول پر اسوقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک ہم اس کی ضرورت، ہئیت، نوعیت اور زندگی سے اس کے تعلق کو اچھی طرح نہ سمجھ لیں، اس لئے میں کوشش کروں گا کہ میر انیس کے مراثی کا مطالعہ بھی اسی نظریہ کو سامنے رکھکر کروں۔

اس سلسلہ میں سب سے پہلے یہ غور کرنا ہے کہ مرثیہ کی حیثیت ہمارے دیگر اصنافِ سخن کے مقابلہ میں کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ کوئی زیادہ مشکل بات نہیں اور تھوڑے سے غور کے بعد بھی ہر شخص بآسانی فیصلہ کر سکتا ہے کہ ہمارے ادب کی سب سے زیادہ طبعزاد اور غیر تقلیدی صنف مرثیہ ہی ہے، جس کے ثبوت میں متعدد دلائل پیش کئے جا سکتے ہیں۔

مرثیہ ایک جدا صنفِ ادب ہے

۱۔ ہمارے اکثر اصناف سخن (غزل، قصیدہ، مثنوی وغیرہ) عربی یا فارسی ادب سے لئے گئے ہیں، لیکن مرثیہ ایسی صنفِ ادب ہے، جسے ہم نے کسی دوسری قوم یا اس کے ادب سے نہیں لیا، بلکہ اُردو ہی میں اس کی بنیاد پڑی اور اسی زبان میں نشو ونما پاکر درجۂ کمال کو پہونچی۔ اُردو میں مرثیہ کی بنیاد کب پڑی، اس کا صحیح علم تو حاصل نہیں، لیکن دکنؔ، میرؔ اور سوداؔ وغیرہ کے کلام میں واقعۂ کربلا اور امام حسینؑ کا بیان ضرور ملتا ہے، تاہم اسے کوئی اہمیت حاصل نہ تھی بلکہ اسے بہت ہلکی چیز خیال کیا جاتا تھا اور بگڑا شاعر مرثیہ گو کہلاتا تھا۔ سب سے پہلے مرثیہ کی وہ خاص شکل جس نے بعد کو انیسؔ و دبیرؔ کے زمانہ میں قابل ذکر فنی اہمیت اختیار کرلی، میر ضمیرؔ کی پیدا کی ہوئی تھی۔

۲۔ مرثیہ ایک ایسی صنف ادب ہے جو عربی و فارسی کیا، یورپ و ایشیا کے کسی ادب میں نہیں ملتی۔ عام طور پر نقاد، مرثیہ کے لغوی معنی کو سامنے رکھ کر تمام ان نظموں کو مرثیہ کہدیتے ہیں جو دُنیا کے شاعروں نے اپنے دوست، عزیز یا کسی بڑے آدمی کے مرجانے پر لکھی ہیں ——— اور یہ غلطی سب سے پہلے مولانا شبلی نے کی جو بعد کو عام ہو گئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان نظموں کا ہمارے مرثیہ سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں ذاتی جذبات کا اظہار کرتی ہیں، اس لئے ان کا تعلق غنائیؔ[1] شاعری سے ہے اور مرثیہ چونکہ پوری قوم

---

[1] انگریزی میں غنائی (Lyric) شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جس میں شاعر صرف اپنے ذاتی جذبات ظاہر کرتا ہے اور چونکہ اس قسم کی نظمیں پہلے Lyre (عود، بربط) کے ساتھ گا کر پڑھی جاتی تھیں، اس لئے ان کو غنائی (Lyric) کہنے لگے۔

مذہبی جذبات کا آئینہ دار ہے، اس لئے اس کی نوعیت بالکل جدا ہے اور وہ خارجی شاعری سے تعلق رکھتی ہے۔

۳۔ مرثیہ نہ صرف شیعی مذہب اور اس کی ایک مخصوص رسم سے متعلق ہے۔ بلکہ اس کے دینی و اخلاقی عقائد کا بھی آئینہ دار ہے۔ اس لئے مذہب کے مذہبی و تاریخی پہلوؤں سے قطع نظر شیعوں کی عام ذہنیت بھی پوری طرح مرثیہ ہی میں نظر آتی ہے اور اس طرح اس کا مخصوص قوم کے ساتھ متعلق ہونا اس کی وہ خصوصیت ہے جو دنیا کی کسی شاعری میں نظر نہیں آتی ہے۔

۴۔ مرثیہ میں اردو ادب کے جملہ اصناف سخن کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ مثنوی کی سی واقعہ نگاری تو اس میں ہونا ہی چاہئے اس میں جابجا غزل کا بھی گہرا رنگ پایا جاتا ہے اور قصائد کا بھی۔ ہر چند یہ تمام رنگ مرثیہ میں اس قدر گھلے ملے ہیں کہ مرثیہ کا انفرادی رنگ علیحدہ ہو گیا ہے تاہم جو شاعرانہ ادراک ہمیں اس میں ملتا ہے وہ اردو شاعری کے عمومی ادراک پر پوری طرح حاوی ہے اور دوسری قوموں کے شاعرانہ ادراک سے بالکل جدا ہے، مثلاً انگریزی شاعری کو لیجئے کہ اس کا عام ادراک واقعات سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی جس قدر حقیقت و اصلیت سے قریب تر ہوگی اتنی ہی زیادہ قابل تعریف سمجھی جائے گی، برخلاف اس کے ہمارے یہاں کی شاعری میں مبالغہ پسندی اور اس کا بعید از قیاس ہونا ہی اس کی خوبی کی دلیل ہے اور یہ خصوصیت مرثیہ میں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔

۵۔ ہماری شاعری میں داخلی رنگ غزل کے لئے مخصوص سمجھا جاتا ہے (اگرچہ اس کی پیروی سب نے نہیں کی) ورنہ تمام دوسرے اصناف سخن کا تعلق خارجی شاعری سے رہا، یہاں تک کہ مثنوی بھی جو بالکل داخلی شاعری کی چیز تھی وہ بھی خارجی رنگ پیدا کئے بغیر قبول نہ ہو سکی۔ مرثیہ بھی، مثنوی ہی کی قسم کی چیز ہے، لیکن اس کی مذہبی اہمیت اور شاعری کے مختلف رنگوں کے امتزاج نے اسے مثنوی سے زیادہ دائم بنا دیا۔

ہر چند کہ مثنوی کی خصوصیات اپنی جگہ الگ ہیں اور ان میں سے بہت کم مرثیہ میں پائی جاتی ہیں، مثلاً قصہ پن کی مرثیہ میں کوئی گنجائش نہ تھی اور نہ واقعات کا تنوع اس میں پیدا کیا جا سکتا تھا۔ مگر واقعہ نگاری اور عکس کشی کے لئے مثنوی سے کہیں زیادہ اس میں گنجائش تھی اور اس لئے خارجی شاعری کی ان خصوصیات میں مرثیہ مثنوی سے کہیں آگے بڑھ جاتا ہے۔

۶۔ مرثیہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیانیہ شاعری اپنے درجۂ کمال پر ملتی ہے۔ مشرقی اور مغربی شاعری میں بڑا اہم فرق یہ ہے کہ مغرب میں شاعروں نے زیادہ تر ڈرامائی شاعری پر توجہ کی برخلاف اس کے ہماری شاعری میں ڈرامہ کا کہیں پتہ نہیں بلکہ زیادہ تر غنائی اور بیانیہ شاعری ہی کا رواج رہا اور اگر ہمارے یہاں کہیں کہیں اس قسم کی شاعری ملتی بھی ہے جیسے فردوسی و نظامی، تو اس میں **ڈرامہ** سے کہیں زیادہ بیانیہ شاعری کا رنگ غالب نظر آتا ہے جس کی تکمیل میر انیس کے مرثیوں سے ہوئی۔

۷۔ اردو زبان کی داغ بیل کسی نے ڈالی ہو لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس کی تحسین و اصلاح میں ناسخ اسکول نے کافی حصہ لیا اور اس کو پاکیزہ، سادہ، عام فہم، شیریں اور حسین بنانے میں مرثیہ نگاروں اور خصوصاً میر انیس کا بڑا ہاتھ ہے۔ میر و سودا کے بعد اردو شاعروں کے دو گروہ ہو گئے ایک وہ جنھوں نے خیالات کو ترقی دینے میں زبان کی پرواہ نہ کی دوسرے وہ جنھوں نے خیالات سے قطع نظر صرف زبان کی اصلاح میں توجہ صرف کر دی۔ میں اس کا زیادہ قائل نہیں ہوں کہ ایک قسم کے شاعر دہلی اسکول سے تعلق رکھتے تھے اور دوسرے لکھنؤ اسکول سے کیونکہ دونوں قسم کے شاعر دونوں شہروں میں پائے جاتے تھے، مگر دونوں قسم کی شاعری کا الگ الگ وجود اپنی جگہ پر مسلم ہے۔ مرثیہ گو شاعر یوں تو اپنا تعلق دلی ہی سے دکھاتے تھے، چنانچہ میر انیس بھی اپنے کو دہلی ہی کا باشندہ ظاہر کرتے تھے مگر ان تمام شاعروں کی تمام توجہ زبان کی طرف رہی اور بیانی خوبیوں کے پیدا کرنے میں انھوں نے اپنا

نقد طبع ختم کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مرثیہ میں خیالات کی تو کمی ہی رہی مگر زبان کی خوبیاں بکثرت آگئیں۔

۸۔ یہ مسلّم ہے کہ اردو کی بہترین شاعری ہمیں تین شاعروں کے کلام میں ملتی ہے۔ میر تقی، غالب اور میر انیس۔ ان تینوں میں غالب کی شاعری ایک جداگانہ خصوصیت رکھتی ہے۔ میر تقی کی غزلیں اعلیٰ شاعری کا بہترین نمونہ ہیں اور میر انیس کے مرثیے خارجی اور بیانیہ شاعری کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔

بہرحال ان تمام دلائل کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ مرثیہ ہمارے ادب کی اہم ترین صنف ہے اور میر انیس سب سے بڑے مرثیہ گو ہیں مگر افسوس یہ ہے کہ اب تک یہ غور نہیں کیا گیا کہ مرثیہ کیا چیز ہے، اس کی کیا خصوصیات ہیں؟ مرثیہ گو کو کن شاعرانہ اصول کا پابند ہونا چاہیئے؟ مرثیہ کے کیا اہم اصول ہیں؟ مرثیہ گویوں میں عام طور پر اور میر انیس میں خاص طور پر کیا خصوصیات پائی جاتی ہیں؟ کون سی باتیں ان کے ماحول اور زمانہ سے تعلق رکھتی ہیں؟ اور کون سی فطری ہیں؟ اس قسم کے سوالات کا ابھی تک کوئی جواب نہیں دیا گیا۔

میر انیس کے نقاد

یہ کہنا غلط ہوگا کہ مرثیہ پر اب تک کوئی تنقید نہیں کی گئی۔ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کو چھوڑ کر دوسرے اصناف سخن کے مقابلہ میں مرثیہ پر بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن افسوس ہے کہ اس وقت تک نہ صنف مرثیہ کا صحیح اندازہ لگایا گیا اور نہ اس کے مخصوص اصول قائم کئے گئے۔ میر انیس کی تعریف کرنے والوں کی تعداد یوں تو بہت ہے۔ مگر انھوں نے ہمارے سامنے مرثیہ اور انیس کے بابت کوئی صاف نظریہ پیش نہیں کیا۔

مرثیہ اور میر انیس پر جو تصانیف میری نگاہ سے گذری ہیں ان کی دو قسمیں ہیں ایک وہ جن میں تنقید نگاری کے قدیم اصول کے مطابق میر انیس کے کلام کی مختلف خصوصیات کی تشریح کی گئی ہے۔ یہ مولانا حالی کے "مقدمہ" سے شروع ہو کر مولانا شبلی نعمانی کے "موازنۂ انیس اور دبیر" پر ختم ہوتی ہیں۔ مگر ان کا طریقۂ تنقید بہت ابتدائی ہے۔ اگر ان لوگوں کو انگریزی تنقید اور انگریزی سے زیادہ فرانسیسی تنقید سے واقفیت ہوتی تو یہ اپنے موضوع کو زیادہ صاف اور صحیح طریقہ پر دیکھ سکتے اور ان کی رائیں اتنی الجھی ہوئی نہ ہوتیں۔ دوسری قسم ان نقادوں کی ہے جو محض حسن ظن سے کام لیتے ہیں۔

یہ لوگ لکھتے ہیں کہ مرثیہ ایسی صنف ہے جس میں ڈرامہ، تغزل اور رعنائی رنگ سب کچھ پایا جاتا ہے اور بہترین رنگ میں پایا جاتا ہے۔ میں اپنے گھر پر ایک صاحبزادے کو کیٹس کی ODE TO A NIGHTINGALE پڑھا رہا تھا اور اس نظم کے ہر بند میں آٹھویں مصرع کی اہمیت بتا رہا تھا جو اور مصرعوں سے دو رکن چھوٹا ہے۔ اتنے میں ایک صاحب آ گئے اور بیٹھ گئے۔ میرے شاگرد نے پوچھا کہ اس قسم کی عروضی ندرت ہماری شاعری میں بھی کہیں ملتی ہے یا نہیں۔ قبل اس کے کہ میں جواب دیتا وہ صاحب بولے "میر انیس کے یہاں تو ملتی ہے" میں نے ان سے پوچھا کہ "آپ کس چیز کی بابت کہتے ہیں کہ وہ میر انیس کے یہاں ملتی ہے" مگر وہ اس کا جواب نہ دے سکے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے ادب میں مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا عروضی غلطی ہے اور میر انیس اس کو ہرگز نہیں برداشت کر سکتے تھے۔ لیکن ہمارے مہربان نے بغیر سمجھے ہوئے کہہ دیا کہ میر انیس کے یہاں یہ چیز موجود ہے۔ یہ سن کر میرے شاگرد نے ان سے کہا کہ

"آپ نعرۂ حیدری لگا رہے ہیں یا تنقید کر رہے ہیں؟"

اس سلسلہ میں ایک اور صاحب کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے یہ سُن کر کہ میں نے یورپ کی (Epic) شاعری کا خاص طور پر مطالعہ کیا ہے مجھ سے یہ التجا کی کہ (Epic) کے تمام خصوصیات ہیں ان کو لکھا دوں تاکہ وہ ان کا وجود مرثیوں میں ثابت کر کے یہ دکھائیں کہ میر انیس دنیا کے سب سے بڑے (Epic) شاعر ہیں۔ میں نے کہا کہ پہلے یہ تو بتایئے کہ میر انیس لفظ 'ایپک' کے مفہوم سے بھی واقف تھے یا نہیں اور کیا انھوں نے مرثیہ اسی خیال کو پیش نظر رکھ کر لکھے تھے کہ وہ ایپک کے اصول پر چل رہے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ "یہ کیسے ممکن ہے؟" میں نے جواب دیا کہ "پھر یہ بھی ممکن نہیں کہ میر انیس کی شاعری ایپک کہلائی جا سکے۔" اسی طرح ایک صاحب نے پروفیسر بریڈلے کی کتاب شکسپیرین ٹریجڈی کا مطالعہ اسی غرض سے شروع کیا کہ وہ شکسپیر کی ٹریجڈیوں کی تمام خصوصیات کو میر انیس کے مرثیوں میں ثابت کریں گے۔ یہ صاحب کچھ کر نہ سکے شاید اسی وجہ سے کہ بریڈلے کی کتاب ان کو نہ مل سکی۔ بات یہ ہے کہ ان میں سے ایک صاحب نے مرثیہ میں کچھ رزمیہ پہلو دیکھ کر اس کو ایپک کی اعلیٰ ترین مثال بتا دینے کی کوشش کی دوسرے نے یہ دیکھ کر کہ ٹریجڈی کا ہیرو آخر میں مارا ہی جاتا ہے اور مرثیہ کا ہیرو بھی شہید ہوتا ہے اس کو دنیا کی سب سے بڑی ٹریجڈی کی مثال بتانے کی کوشش کی لیکن انھیں یہ معلوم نہ تھا کہ ٹریجڈی اور ایپک کی اہم خصوصیات کیا ہیں۔

ایک اور چیز بھی ہے جو لوگوں کو گمراہی میں ڈالتی ہے۔ وہ انگریزی تنقیدی اصطلاحات کا اردو ترجمہ ہے۔ مثلاً ایپک (Epic) کا ترجمہ رزم کر لیا گیا ہے۔ اب جہاں رزم کا ذکر ہوگا وہاں ایپک کا موجود ہونا ضروری سمجھا جائے گا، حالانکہ ایپک کے لئے رزم بالکل ضروری نہیں ہے۔ اسی طرح ڈرامہ کا ترجمہ تمثیل، ٹریجڈی کا ترجمہ حزنیہ، سائیکالوجی کا ترجمہ نفسیات یا فری ورس کا ترجمہ آزاد نظم وغیرہ ہم کو بہت گمراہ کر رہے ہیں۔ اسی لاعلمی کی وجہ سے لوگ مرثیہ میں مکالمہ دیکھ کر اس کا ڈرامہ سے موازنہ کرنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں اس میں کچھ افراد کے نام اور ان کا سراپا پا کر اس میں مکمل کردار نگاری کا پایا جانا ثابت کرتے ہیں لیکن یہ لوگ نہیں سمجھتے کہ ڈرامائی کردار کی انفرادیت کیا چیز ہے اور اس کے مکالمے اور حرکات کو عام نفسیاتی حرکات سے کس قدر مختلف ہونا چاہیے۔

ہمارے عام نقاد جنھوں نے انگریزی کی کچھ کتابیں پڑھی ہیں ان کا خیال ہے کہ انگریزی تنقید نگاری کا مطالعہ ہمارے ہاتھ میں کچھ اوزار دے دیتا ہے اور ان اوزاروں سے سب قسم کے پُرزے اور پیچ کھولے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ سب کم نظری کی باتیں ہیں۔ تنقید ایک سائنس ہے اور جس طرح سائنس یہ بتاتا ہے کہ اگر آپ کو کوئی نئی قسم جمادات نباتات وغیرہ کی ملے تو پہلے اس کو سمجھیے اس کی انفرادی خصوصیات کا جائزہ لیجئے اور اگر اس میں ان چیزوں سے کوئی مناسبت ہو جو آپ کو معلوم ہیں تو ان کو بھی ظاہر کیجئے اسی طرح تنقید کا مقصد تحلیل و تجزیہ ہے اور اسی تحلیل و تجزیہ کے ذریعہ سے ہر صنف، ہر شاعر اور ہر شاعرانہ یا ادبی تحریک کو اپنے ماحول میں رکھ کر دیکھنا اور اس کی بابت اہم نتائج نکالنا ہے۔ تنقید کا کام رائے قائم کرنا بعد میں ہے، پہلے اس کو کچھ واقعات یا حقیقتوں تک پہونچ جانا ہے۔ ان حقیقتوں کی تلاش اور ان کا صحیح بیان ہی تنقید نگار کا اہم فرض ہے۔

مرثیہ کی مذہبی اہمیت

یہ امر مسلّم ہے کہ ادب کا تعلق تمام تر انسان سے ہے اور انسان کا تعلق تمام تر نہیں تو زیادہ تر اسی ماحول سے ہے جس میں وہ پلا اور بڑھا ہو۔ ادبی اصناف ہمیشہ انسانی ضروریات کے تحت ظہور میں آتی ہیں اور یہ ضروریات سوشل ہوتی ہیں۔ اس حقیقت کے پیش نظر جب ہم صنف مرثیہ کو دیکھتے ہیں تو ہماری آنکھوں کے سامنے ایک پورا گروہ آ جاتا ہے جو کہ ایک خاص جغرافیائی خطہ میں آباد ہے۔

مجلس ۱۶ء، شیعہ مذہب کی سب سے اہم مذہبی رسم ہے۔ یعنی بحیثیت شیعہ ہونے کے اس کا اہم فرض ہے کہ اگر مقدور ہو تو مجلس کرے اور لوگوں کو زیادہ سے زیادہ تعداد میں بلائے اور اگر مقدور نہیں ہے تو زیادہ سے زیادہ مجلسوں میں شریک ہو۔ میرانیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے زمانہ میں اور ان سے پہلے مجلس میں محض تحت اللفظ مرثیہ پڑھا جاتا تھا۔ بعض مجلسوں میں سوز خوانی یعنی گانے کی دھنوں میں رباعیاں، سلام اور مرثیہ پڑھنے کا بھی رواج تھا بعض میں نوحہ خوانی اور ماتم کو زیادہ اہمیت حاصل تھی، میں جس ماحول میں پلا اور بڑھا ہوں اس میں مجلس اسی طرح پر ہوتی تھی کہ سب سے پہلے دو چوڑ سوزخواں سوز سناتے تھے، اس کے بعد ایک صاحب تحت اللفظ مرثیہ خاص انداز میں پڑھتے تھے اور اس کے بعد ایک حدیث خواں نثر میں وعظ کہتے اور اس پر مجلس ختم ہو جاتی ــ آج کل جن مجلسوں میں مجھے جانے کا اتفاق ہوتا ہے وہاں صرف ایک حدیث خوان نظر آتا ہے۔ میرانیس کے زمانہ میں تحت اللفظ مرثیہ خوانی ہی کا عام رواج تھا مرثیہ مجلس ہی کے لئے لکھا جاتا تھا اور مجلس سے باہر یا مجلس سے الگ، اس کی کوئی ضرورت یا اہمیت نہیں سمجھی جاتی تھی۔

اس طرح مرثیہ کا مجلس سے ویسا ہی گہرا تعلق تھا جیسا کہ ڈرامہ کا اسٹیج سے۔ شروع شروع میں اسٹیج بھی گرجا گھر کا ایک حصہ ہوتا تھا اور اس پر اکثر انجیل کی روایات تمثیلی صورت میں پیش کی جاتی تھیں۔ مگر یہی تمثیلیں جن کو ٹروپ کہا جاتا تھا جب مذہب سے بالکل الگ ہو کر شاہراہ عام پر آئیں تو وہ ڈرامہ کہلائی جانے لگیں۔ ہمارا مرثیہ مجلس ہی سے وابستہ رہا اس لئے اس کی حیثیت عوامی مذہبی شاعری کی سی ہو گئی۔

اس نوع کی شاعری کا تعلق مذہب کے اس عام پہلو سے ہوا کرتا ہے جو عوام کے لئے اہمیت رکھتا ہے، پھر چونکہ مرثیہ بھی عوامی شیعیت کا آئینہ دار ہے، اس لئے اس کے اصول سمجھنے کے لئے پہلے عام مجلسوں کی ذہنیت کا اندازہ لگانے کی ضرورت ہے۔ اس طرف میر انیسؔ نے اپنے مرثیوں میں جا بجا اشارے کئے ہیں لیکن ایک مرثیہ میں یہ تمام اشارے ایک جگہ ملتے ہیں جن سے ہم کو شیعہ قوم کی عام مذہبی ذہنیت کا پورا اندازہ ہو سکتا ہے۔

فرماتے ہیں:ــ

مجلس کا ہے نور خوشا محفلِ عالی　　حیدر کے محبوں سے کوئی جا نہیں خالی
عاشق ہیں سب اس کے جو ہے کونین کا والی　　اثنا عشری، پنجتنی، شیعۂ غالی
ششدر نہ ہوں کیوں چار طرف جلوہ گری ہے
یہ بزم عزا آج ستاروں سے بھری ہے

اللہ رے رتبہ یہ فلک ہے کہ زمیں ہے　　ہے عرش مکاں جس کا وہ آج اس میں مکیں ہے
جو دل ہے سو وابستۂ لطف شہ دیں ہے　　مجلس ہے کہ گلدستۂ فردوس بریں ہے
یہ اوج یہ رتبہ کسی محفل کو ملا ہے
ان پھولوں کے قربان عجب باغ کھلا ہے

فرماتے ہیں شیعوں کے حق میں شہ اکرم　　یہ بزم عزا ہوتی ہے جس گھر میں فراہم
بن جاتے ہیں اشک ان کے مرے زخموں کا مرہم　　یہ لوگ ہیں سب میرے مصاحب مرے ہمدم
مر جاتا ہے کوئی تو میں گھبرا کر تا ہوں میں بھی

ان کے لئے بخشش کی دعا کرتا ہوں میں بھی

کیا ہی گنہگار مرے میرا عزادار
ہے اس کے گناہوں سے فزوں رحمت غفار
فرماتے ہیں بخشش کی دعا احمد مختار
اللہ سے میں ہوتا ہوں بخشش کا طلبگار

گر نزع میں سختی ہو تو زہرا و نبی ہیں
اور قبر کی مشکل میں شریک اس کے علی ہیں

کیوں مومنو! کیا فیض ہے کیا لطف و عطا ہے
کیا مرتبۂ اشک ہے کیا اجر بکا ہے
گو ہر ہیں یہ وہ جن کا خریدار خدا ہے
جو کچھ ہے سو بس دوستی آل عبا ہے

دنیا پہ نہ دولت پہ توجہ ہے نہ زر پر
زہرا کی نظر پڑتی ہے اشکوں کے گہر پر

کیا اشک عزادار کا رتبہ کوئی جانے
یہ گنج گہر بخشا ہے مردم کو خدا نے
کی ہے نظر عین عنایت شہدا نے
دکھلائیں گے کیا کیا ثمر ان اشکوں کے دانے

یاں اس کا نہ عقدہ دل مضطر پہ کھلے گا
یا قبر میں یا چشمۂ کوثر پہ کھلے گا

یاں اشک کا دانہ ہے تو واں در ثمیں ہے
یاں آب ہے واں خانہ کش چہرۂ دیں ہے
یاں آنسوؤں کا تار ہے واں حبل متیں ہے
یاں قطرہ ہے واں خاتم رحمت کا نگیں ہے

قطرہ ہے مگر بحر کو بھی گرد کرے گا
دوزخ کے شراروں کو بھی یہ سرد کرے گا

جو لوگ ہیں باکی انہیں دوزخ سے نہیں باک
منہ اشکوں سے دھویا کہ گناہوں سے ہوئے پاک
ہے دولت ایماں غم سبط شہ لولاک
ہو جاتی ہے کیا عید بکا جمع فرحناک

آنکھوں کی ضیا رخ کی صفا دل کی جلا ہے
سب ایک طرف گلشن فردوس ملا ہے

مہلت جو اجل دے تو غنیمت اسے جانو
آمادہ ہو رونے پہ سعادت اسے جانو
آنسو نکل آئیں تو عبادت اسے جانو
ایذا بھی ہو مجلس میں تو راحت اسے جانو

فاقے کئے ہیں دھوپ میں لب تشنہ رہے ہیں
آقا نے تمہارے نے کیا ظلم سہے ہیں

ان بندوں سے ہم کو مجلس کی مذہبی اہمیت کا پتہ بخوبی چلتا ہے۔ اب آیئے ان اشعار کی خاص خاص باتوں کی تحلیل کر کے دیکھیں کہ مجلس عزا کی ان خصوصیتوں نے مرثیہ کو کس حد تک متاثر کیا۔

مجالس عزا میں زیادہ تر مجمع ان ہی لوگوں کا ہوتا تھا جو "اثنا عشری، پنجتنی اور شیعۂ غالی" ہوتے تھے اور لطف شہر دیں سے وابستہ ہونا ان کی خصوصیت خاصہ تھی۔ مجلس عام طور پر اسی لئے برپا کی جاتی تھی کہ امام حسین کی دردناک شہادت کا بیان

کیا جائے ذاکر رئیسوں کے یہاں آئمہ کی پیدائش پر بھی مجلسیں ہوتی تھیں مگر ان کو مجلسوں سے مختلف بنانے کے لئے "مولود" کہا جاتا تھا اور چونکہ مولود میں سُنیوں کے مولود سے مناسبت نہیں پسند کرتے تھے وہ اس کو "ذکر فضائل" کے نام سے یاد کرتے تھے۔ پھر چونکہ لکھنؤ میں حکومت بھی شیعہ تھی اس لئے یہاں جی بھر کر ذکرِ حسینؑ کا موقعہ مل گیا اور مرثیہ نے نہ صرف داخلی بلکہ خارجی حیثیت سے بھی بہت ترقی حاصل کی۔ لیکن چونکہ مرثیہ صرف ایک ذات اور صرف ایک واقعہ (یعنی شہادت) سے متعلق ہے اس لئے اس کا میدان بہ لحاظ بیان و فلسفہ دونوں طرح بہت محدود ہو گیا۔ یعنی صرف ایک ہی واقعہ کو ہمیشہ پیش کیا گیا اور ایک ہی قوم کے طبقہ عوام کے جذبات کو ابھارا گیا۔

دوسری اہم بات جو ہم کو متذکرۂ بالا بندوں سے معلوم ہوتی ہے یہ ہے کہ ہر شیعہ کا فرض رونا ہوتا تھا۔ امام حسینؑ کے واقعہ کو سن کر اس میں شک نہیں ہر رقیق القلب انسان کو رونا آجاتا ہے۔ مگر ایک شیعہ کے لئے رونا مذہبی فرض ہے کیونکہ رونے سے امام علیہ السلام، ان کی والدہ اور ان کے نانا محمد صلعم اس قدر خوش ہوتے ہیں کہ وہ ہر رونے والے کے تمام گناہ خدا سے معاف کرا دیتے ہیں۔ رونا ہی تمام مذہب کی بنیاد ہے اور شیعہ چاہے کتنا ہی گنہگار ہو، وہ محض رونے کی وجہ سے احمد مختار کی درگاہ میں مقبول ہو جاتا ہے۔ اس کی نزع کے وقت فاطمہ زہرا مددگار ہوتی ہیں۔ اس کی قبر کی منزل کو جناب علیؑ آسان بنا دیتے ہیں، عالموں کی اور آج کل کے پڑھے لکھے شیعوں کی اس کی بابت جو رائے ہو مگر عوام کی اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیہ گو شاعر کی نظر میں نجات کا واحد ذریعہ ہیں۔

ہم کو اس عقیدہ سے کوئی غرض نہیں مگر دیکھنا یہ ہے کہ اس عقیدہ سے مرثیہ کس حد تک تعلق رکھتا ہے میں نے اپنے بچپن سے انتیس برس کے سن تک ہر سال محرم کے دنوں میں جس مرثیہ گو شاعر کو تحت اللفظ پڑھتے سُنا وہ یہ کہہ کر اپنا مرثیہ شروع کرتا تھا کہ "ان چند بندوں کی زحمت دے گا کمترین، اگر توجہ سے سنیں گے تو مثاب ہوں گے۔" اور جب مجلس بہت زور شور کے ساتھ روتی تھی تو مرثیہ خوان یہ کہتا تھا "جزاکم اللہ" اور مجلس ختم ہونے پر ہاتھ اٹھا کر دست بدعا ہوتا تھا۔ اس سے حسبِ ذیل فنی اصول مرثیہ کے متعلق ہوتے ہیں:۔

(۱) مرثیہ کا مقصد محض رُلانا ہے، اور گو مرثیوں میں ایسے حصے بھی ملتے ہیں جن سے تفریح ہو سکتی ہے مگر یہ محض تنوع کے لئے مرثیہ میں لائی جاتی ہیں، ورنہ اصلی مدعا وہی رُلانا ہے — اس طرح غم کے علاوہ اور دوسرے قسم کے جذبات اس کے دائرے سے باہر ہو گئے۔

(۲) اپنے سامعین کو رُلانے کے لئے مرثیہ گو کے لئے یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ وہ امام علیہ السلام اور ان کے انصار کے واقعاتِ جرأت و اخلاق سے زیادہ ان کی مظلومی پر زور دے، اور امامؑ کے بابت وہی باتیں بیان کی جائیں جو ان کی بیکسی و بے چارگی ظاہر کرتی ہیں۔ اس چیز نے مرثیہ کو دنیا کی غیر مذہبی شاعری سے دو خاص باتوں میں بالکل الگ کر دیا۔

(الف) اس میں زندگی اس طرح پیش ہو ہی نہیں سکتی جیسی ناول، ڈرامہ، ایپک وغیرہ میں پیش کی جاتی ہے اور اس میں زندگی پر وہ وسیع نظر نہیں مل سکتی جو غیر مذہبی ادب میں پائی جاتی ہے۔ مرثیہ میں انسانی فطرت کے دکھانے کی گنجائش ہی نہیں کیونکہ امام حسینؑ کے بابت عام طور سے یہ یقین کر لیا گیا ہے کہ وہ امام معصوم تھے اور اُن سے کوئی غلطی کبھی سرزد نہ ہو سکتی تھی۔ دوسرے یہ کہ امام حد سے زیادہ مظلوم تھے۔ اور ظاہر ہے کہ ان دو خیالات کے اندر رہ کر عام فطرتِ انسانی سے بحث نہیں کی جا سکتی۔

(ب) ارسطو نے یونانی ڈرامہ اور ایپک کے مطالعہ کے بعد ان کا یہ مقصد بتایا تھا کہ وہ خوف کے جذبات کو دور کر دیتے ہیں

اور یہی نظریہ تمام شاعروں اور نقادوں کے پیش نظر رہا۔ یعنی جذبات کا ابھارنا شاعر کا کام نہ رہا بلکہ اگر کسی ادب پارے کے پڑھنے سے آپ اس قدر بے قابو ہو جائیں کہ آپ پیٹ پیٹ کر رونے لگیں تو وہ ادب پارہ ادبی لحاظ سے ناکامیاب سمجھا جائے گا۔ چنانچہ یورپ میں المیہ ادب کا مقصد رُلانا نہیں بلکہ دُکھے ہوئے دلوں کو تسکین دینا ہے اور غم کی تصویر اسی طرح پیش کی جاتی ہے کہ دیکھنے والے کو تسکین ہو جائے۔ اس لحاظ سے مرثیہ ان اصناف کے دائرے سے بالکل باہر ہو جاتا ہے۔ جو شعریات میں شامل کی جاتی ہیں اور اس کا شمار بیست، عوامی ادب ہی میں ہو سکتا ہے، ارسطو نے ایک اور قسم کے ادب پر ایک الگ کتاب لکھی ہے جس میں اس نے ایک اور علم کی بنیاد رکھی ہے، جس کو ہم خطابیات (RHETORICS) کہیں گے۔ یہ چیز شاعری سے بالکل علیحدہ ہے اور خطابت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریر میں اس بات کی اشد ضرورت ہوتی ہے کہ سامعین کے جذبات کو ابھارا جائے اور مرثیہ نگار کی اپنے سامعین کو رُلانے کی کوشش بھی اسی قسم کی خطیبانہ کوشش ہے۔ لیکن اس کو خطابت سمجھ لینا بھی صحیح نہیں کیونکہ خطابت کا مقصود زیادہ وسیع و بلند ہوتا ہے اور اس سے جوشِ عمل پیدا کیا جاتا ہے، برخلاف اس کے مرثیہ کا تعلق صرف مذہبی درسی شاعری کا ہے ہے اور اس کا مقصود درس عمل نہیں بلکہ یاس وغم کے جذبات کو ابھارنا ہے۔

(۳) مرثیہ کا کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہونا تو ضروری ہے، مگر مورخانہ احتیاط سے اسے کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور مرثیہ گو اس کو بہت کچھ گھٹا بڑھا کر پیش کرتا ہے۔ مشہور واقعہ ہے کہ میر انیس کے مرثیوں پر بعض علماء نے اعتراض کیا کہ اس میں تاریخی غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ میر انیس نے جو جواب دیا وہ بالکل ان کے اور عام نظریۂ مرثیہ نگاری کے موافق تھا۔ وہ جواب یہ تھا کہ "تاریخی واقعات کو تاریخی طریقہ پر بیان کرنے سے بالکل رقت نہ ہوگی"۔ اس لئے اگر کوئی صاحب مرثیہ تاریخی حیثیت سے دیکھیں گے تو وہ غلطی کریں گے۔ ہر مذہبی رسم کسی نہ کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہوتی ہے مگر عوام میں پہنچ کر اس میں بہت سے توہمات اور غلط باتیں شامل ہو جاتی ہیں اور مرثیہ کی بھی یہی صورت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ امام حسینؑ کے کردار میں ہم کو فلسفہ اور اخلاق دونوں کے نہایت بلند نکتے ملتے ہیں، لیکن مرثیہ میں ان کو صرف اس لئے نظر انداز کیا گیا کہ ان کے بیان سے سامعین پر کوئی رقت طاری نہیں ہو سکتی اور مذہبی نقطۂ نظر سے گریہ وزاری ہی اصل چیز ہے۔

اس وقت تک ہم نے مرثیہ کی بابت جن حقیقتوں پر روشنی ڈالی ہے اس کا مذہب سے تعلق تو ضرور ظاہر ہو جاتا ہے لیکن اس کی ادبی حیثیت ظاہر نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ مرثیہ بنیادی طور پر ادبی چیز ہے بھی نہیں۔ اور اسی لئے یہ مثل مشہور ہو گئی کہ "بگڑا گویا مرثیہ خوان اور بگڑا شاعر مرثیہ گو"۔ اور یقیناً اردو مرثیہ کا بھی یہی رنگ رہتا اگر کچھ اچھے مذاق کے لوگوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی ہوتی اور یہ افراد خاندان انیس کے تھے۔ اول تو یہ حضرات یوں بھی ذی علم و سخن فہم تھے، دوسرے مذہبی رجحان کے علاوہ ان کو مرثیہ سے اس لئے بھی دلچسپی تھی کہ یہ ان کی معاش کا ذریعہ تھا اور انھوں نے اس کو ایک فن بنا لینے کی پوری پوری کوشش کی۔

جہاں تک ہم کو معلوم ہو سکا ہے، پہلے پہلے مرثیہ ترنم کے ساتھ پڑھا جاتا تھا اور عام مجلس پر اس کا اثر بہت کچھ اس ترنم کی وجہ سے ہوتا تھا۔ لیکن جب سوز خوانی کو چھوڑ کر تحت اللفظ پڑھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو ضروری ہو گیا کہ مرثیہ میں کچھ ادبی خصوصیات بھی پیدا کی جائیں۔

جہاں تک ہمارا علم ہے میر ضمیر پہلے شخص تھے جنھوں نے مرثیہ میں ادبی عناصر پیدا کئے۔ انھوں نے مرثیہ میں ادبیت پیدا کرنے کیلئے کلاسیکل اردو، فارسی اور عربی ادب کو سامنے رکھا اور حسب ذیل خصوصیات پیدا کیں۔

(۱) میر ضمیر نے شاعری کا خاص اور اک مرثیہ میں پیدا کیا اور چونکہ اس ادراک کا رجحان زیادہ تر مبالغہ کی طرف ہے اس لئے مرثیہ میں بھی یہی رنگ غالب رہا۔ چونکہ فارسی شاعری کا تعلق زیادہ تر شہنشاہوں کی مداحی سے تھا اس لئے عام شاعری پر بھی اس کا اثر ہوا یہاں تک کہ غزل میں معشوق کی تعریف بھی غلو کے ساتھ کی گئی اور مثنویوں میں واقعات کی تصویر بھی اس طرح پیش کی گئی کہ واقعیت باقی نہ رہی۔ میر ضمیر نے مرثیہ میں بھی یہی رنگ پیدا کیا۔

(۲) میر ضمیر نے یہ دیکھ کر کہ مرثیہ میں ہر صنف ادب کی کچھ خصوصیات پیدا کرنے کی گنجائش ہے انھوں نے تمام اصنافِ سخن کو مرثیہ میں کھپا کر مرثیہ کو ایک نئی صنف بنا دی۔

(الف) انھوں نے مثنوی سے تین چیزیں لیں (۱) سراپا (۲) واقعہ (۳) رزم۔ فارسی اردو مثنویوں میں یہ تینوں چیزیں موجود تھیں۔ پہلا جزو کسی مخصوص فرد کی تصویر ہوتا تھا اور اس میں کسی مخصوص انفرادی و نفسیاتی اثر کا وجود نہیں پایا جاتا تھا، چنانچہ میر ضمیر کے یہاں بھی سراپا محض مصوری ہی مصوری ہے، دوسری چیز واقعہ نگاری ہے اس کو سطحی طور پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں اور افسانہ یا ڈرامائی سین میں کچھ مناسبت ہے مگر غور سے دیکھنے پر یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ واقعہ نگاری میں نہ تو افسانہ کا قصہ پن ہوتا ہے اور نہ ڈرامائی سین کی خصوصیات، بلکہ یہ بھی ایک قسم کی مصوری ہے اور اس کا تعلق محض بیانیہ شاعری سے ہے۔ میر ضمیر نے واقعہ کی تفصیل میں اس ذہانت سے کام نہیں لیا جو میر انیس کو حاصل تھی، مگر واقعہ نگاری کے ظاہری اصول جو انھوں نے قائم کر دیئے ان سے میر انیس اور مرزا دبیر نہ ہٹ سکے۔ تیسرا جزو انھوں نے خاص طور پر شاہ نامہ سے لیا ہے۔ گھوڑے کا ذکر، تلوار کا بیان، جنگ کی طیاری، دو افراد کی جنگ، فوجوں میں ہل چل وغیرہ وغیرہ، جو شاہنامہ میں ہیں، وہی میر ضمیر کے یہاں بھی ہیں۔ جنگوں کے بیانات بھی اسی طرح ملتے ہیں جیسے شاہ نامہ وغیرہ میں، مگر ورجل سے لیکر ملٹن تک کے ایپک رزم نگاروں نے جنگ کو رزمیہ کے لئے ضروری نہیں سمجھا لیکن ہمارے یہاں رزمیہ شاعری محض جنگی طریقوں کی تفصیل ہی کا نام ہے۔ میر ضمیر مرثیہ میں رزم لائے مگر نہ وہ نہ آج تک کا کوئی دوسرا مرثیہ نگار صحیح معنے میں اس کو "رزمیہ" بنانے میں کامیاب ہوا۔

(ب) غزل کا اثر مرثیہ میں نہیں لایا جا سکتا تھا کیونکہ غزل ایک داخلی صنف تھی مگر پھر بھی میر ضمیر نے تو نہیں لیکن میر انیس اور مرزا دبیر نے تلوار کی تعریف اور گھوڑے کی تعریف میں رنگِ تغزل کو بہت کچھ داخل کیا۔ میر انیس کے یہاں حضرت علی اکبر کے سراپا بھی تغزل میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔

(ج) میر ضمیر نے قصیدہ سے جو چیزیں لیں وہ بہت اہم ہیں:۔

(۱) مرثیہ کی ساخت بالکل قصیدے کی سی ہے۔ اس کے حصے بالکل قصیدے کے حصوں سے مشابہ ہیں۔ قصائد کی طرح مرثیہ میں بھی تشبیب۔ گریز۔ مدح اور دعا چار حصے پائے جاتے ہیں۔ تشبیب تو خیر مرثیوں میں ظاہر ہی ہے، لیکن گھوڑے تلوار وغیرہ کا ذکر بھی اس میں اسی نوعیت سے کیا جاتا ہے جیسا کہ قصیدوں میں ہوتا ہے۔ مرثیوں میں تشبیب کے بعد کسی حضرت کو سامنے لایا جاتا ہے، اس کا سراپا بیان کیا جاتا ہے، ان کی اعزہ سے جدائی دکھائی جاتی ہے۔ پھر وہ گھوڑے پر سوار ہوتے ہیں اور گھوڑے کا بڑا طویل قصیدہ پڑھا جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ حضرت میدان جنگ میں تشریف لاتے ہیں اور رجز پڑھتے ہیں۔ اس کے بعد تلوار نیام سے نکلتی ہے اور تلوار پر ایک مستقل قصیدہ ہوتا ہے۔ بعض مرثیوں میں لڑائی کی تصویر بھی پیش کی جاتی ہے، اس کے بعد شہادت کا کچھ بیان ہوتا ہے اور پھر کچھ بند بَین اور واویلا کے ہوتے ہیں۔

(۲) مرثیوں میں قصیدہ ہی کا سا تسلسل بھی ہوتا ہے۔ یہ تسلسل اتنا بناوٹی نہیں ہوتا جیسا قصیدے کا مگر اس میں کسی قسم کا

منطقی ارتقا یا کوئی ہم آہنگی بھی نہیں ہوتی، مضمون شروع کچھ ہوتا ہے اور بدل کر کچھ اور ہو جاتا ہے۔ یوں تو اصولاً ہر مرثیہ میں ایک ہی واقعہ ہونا چاہیے مگر بعض مرثیوں میں واقعات الجھ جاتے ہیں، بعض میں ایک واقعہ بیان کرنے کے بعد اس کو کاٹ دیا جاتا ہے۔

(۳) میر ضمیرؔ نے مرثیہ کو ادبی صنف بنانے کے لئے اس کی طرز ادا پر بہت توجہ کی۔ زور کلام۔ رنگینی بیان اور حُسنِ ادا کے جوہر اس میں پیدا کئے اور ان کے بعد بھی مرثیہ گویوں نے مرثیے کو ترقی دینے کے لئے یہی راہ اختیار کی۔

میر انیسؔ کے اکثر سوانح نگاروں نے بیان کیا ہے کہ جب میر انیسؔ کی ایک غزل کسی مشاعرے میں بڑی کامیاب ہوئی اور اسکی شہرت ان کے والد تک پہونچی تو ان کے والد نے ان سے کہا کہ اس غزل گوئی میں وقت خراب کرنے سے کیا فائدہ، ایسا کلام کہو جس سے دین کی خدمت ہو اور عقبیٰ بنے۔ میر انیسؔ نے اس دن سے مرثیہ گوئی کی طرف اپنی توجہ مبذول کر دی اور مرثیے یا اس سے ملتے جلتے اصناف کی تصنیف میں اپنی تمام زندگی صرف کر دی۔ اس واقعہ سے ان کے فن کے بارے میں ایک اہم نتیجہ نکلتا ہے اور وہ یہ کہ میر انیسؔ کے نزدیک مرثیہ تصنیف کرنا اور اس کا مجلس میں پڑھنا عمل دینی تھا۔ اور ان کے فنی اصول کی تحلیل کرتے وقت ہم کو اس کا دھیان رکھنا ضروری ہے ساتھ ہی ساتھ یہ امر بھی بالکل واضح ہے کہ وہ اعلیٰ درجہ کے شعوری فنکار تھے۔ جس ماحول میں ان کی پرورش ہوئی اس کا ہر فرد سخن فہم، سخن شناس اور سخن ور تھا۔ ادبی ذوق۔ اچھے بُرے شعر کی پرکھ ان کو ورثہ میں ملی تھی۔ ان کو اپنی قوتوں کا احساس تھا، اپنے کمال کو بھی دیکھ سکتے تھے اور باوجود انکسار اپنی سحر بیانی کا ذکر فخر سے کرتے تھے۔ ان کو اپنے فن میں کمال پیدا کرنے کا اس قدر شوق تھا کہ اکثر مرثیوں میں اس کے لئے دعائیں مانگی ہیں اور یہ دُعائیں قبول بھی ہوئیں۔

میر صاحب نے جا بجا مرثیوں میں اپنی فنکاری کی خصوصیات کی طرف اشارے کئے ہیں اور فن تنقید کے جدید اصول کے مطابق میر انیسؔ کے کلام کا مطالعہ انھیں کے اقوال کی روشنی میں کرنا چاہیے۔

میر انیسؔ نے ذیل کے چار مرثیوں کی تشبیب ہی فنی تبصرہ قرار دی ہے:۔

۱۔ اے شمعِ قلم روشنی طور دکھا دے۔ مراثی انیسؔ جلد اول نمبر ۱۵ صفحہ ۲۱۶–۲۳۴ (مطبوعہ نظامی پریس بدایوں) پہلے تیئیس (۲۳) بند
۲۔ نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری۔ " " " ۱۹ " ۴۱۴–۴۲۹ " " " پہلے تیرہ (۱۳) بند
۳۔ یا رب چمنِ نظم کو گلزار بنا دے۔ " " دوم ۱ " ۱–۲۷ " " " پہلے پچیس (۲۵) بند
۴۔ رطب اللساں ہوں مدح شہِ خاصِ علم میں " " " ۲۴ " ۴۴۸–۴۷۰ " " " پہلے چودہ (۱۴) بند

ان چاروں مرثیوں میں میر انیسؔ نے جو کچھ کہا ہے وہ تقریباً ایک ہی سا ہے اور اس کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم ذیل کے نتائج پر پہونچتے ہیں:۔

(۱) پہلی بات جو ہم کو ان سے معلوم ہوتی ہے، یہ ہے کہ میر انیسؔ کو صنفِ مرثیہ کی فطرت اور اس کی اہم ضروریات کا پورا پورا اندازہ تھا۔ مرثیئے انھوں نے مجلس ہی کیلئے لکھے اور عام سُننے والوں کی ذہنیت اور علمی قابلیت کو سامنے رکھ کر لکھے اور انھوں نے کوئی فلسفۂ اخلاق اس میں پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔

(۲) میر انیسؔ کو اپنے سے قبل کے اساتذہ کی خصوصیات کا خاص احساس ہے۔ اس بات کو وہ ہر جگہ واضح کر دیتے ہیں کہ فنی لحاظ سے وہ ایک خاص طبقہ کے پیرو ہیں اور اس کے فنی کمال پر فخر کرتے ہیں:۔

عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں پانچویں پشت ہے شبیرؑ کی مداحی میں

انھیں اس کا بھی احساس ہے کہ ان کے اسلاف نے اس فن کو کتنی ترقی دی ہے:۔

اس ثنا خواں کے بزرگوں میں ہیں کیا کیا مداح　　　جد اعلیٰ سا نہ ہوگا کوئی اعلیٰ مداح
باپ مداح کا مداح ہے دادا مداح　　　عم ذی قدر ثنا خوانوں میں یکتا مداح

جو عنایات الٰہی سے ہوا نیک ہوا
نام بڑھتا گیا جب ایک کے بعد ایک ہوا

اس بند کا آخری مصرعہ خاص طور پر قابل لحاظ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس تدریجی ارتقاء اور شعر سے اپنی فطری مناسبت کو پوری طرح محسوس کرتے تھے۔

طبع ہر ایک ہے موزوں قد زیبا موزوں　　　صورت سرو ازل سے ہیں سراپا موزوں
نثر بے سجع نہیں نظم ہے معلیٰ موزوں　　　کہیں سکتا نہیں آ سکتا کجا ناموزوں

تول کے عقل کے میزان میں جو فہمیدہ ہے
بات جو منہ سے نکلتی ہے وہ سنجیدہ ہے

اس سلسلہ میں وہ سب سے زیادہ اہمیت اپنے والد میر خلیق کے کلام کو دیتے ہیں:-

خلق میں مثل خلیق اور تھا خوش گو کوئی کب　　　نام لے دھو کے زباں کو ثمر تسنیم سے جب
بلبل گلشن زہرا و علی، عاشق رب　　　تبع مرثیہ گوئی میں ہوئے جن کے سب

ہاں اگر ذہن میں جودت ہے کہ موزونی ہے
اس احاطہ سے جو باہر ہے وہ بیرونی ہے

(۳)　ان تمام حصوں میں الفاظ "مدح"۔ "مداح"۔ "مداح" وغیرہ پر تکرار کے ساتھ زور دیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے مرثیہ بھی قصیدہ کی ایک قسم ٹھہرتا ہے۔ اس معاملہ پر اوپر ہم کچھ کہہ چکے ہیں اور اپنے باب "مدح شہ ذیجاہ" میں تفصیل کے ساتھ ہم بیان کریں گے کہ اس نظریہ نے مرثیہ میں زندگی کے نقوش کو کس طرح ابھارا۔ یہاں صرف یہ دکھانا منظور ہے کہ عام مرثیہ میں ادبی خصوصیات پیدا کرنے کے لئے مرثیہ گویوں نے اس کو قصیدہ بنانے کی کوشش کی۔ چنانچہ میر انیس اپنے سخن کو اعلیٰ ترین بنانے کی وجہ یہ بیان کرتے ہیں:-

ہے رتبۂ مدح چمن فاطمہ عالی

آگے چل کر اسی مرثیہ میں وہ از راہ انکسار کہتے ہیں:-

توفیق ثنا خوانی شبیر عطا کر

الغرض میر انیس نے اپنے کو اہلبیت کے مداحوں میں گنا ہے اور اپنی یہ خصوصیت بتاتے ہیں کہ اور شاعروں کی طرح نہ انھوں نے "آپ اپنی ثنا" کہیں کی اور نہ امراء کی۔

(۴)　مدح کے بعد جس چیز پر زیادہ زور دیا گیا ہے وہ نقاشی ہے۔ میر انیس نے بھی اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے، چنانچہ وہ ایک جگہ کہتے ہیں:-

مانی کو بھی حیرت ہو وہ نقشہ نظر آئے　　　بہتا ہوا اک نور کا دریا نظر آئے
اللہ کی قدرت کا تماشہ نظر آئے　　　سب بزم کو جدھر کا سراپا نظر آئے

جہتاب تو کیا ہے رخِ خورشید بھی فق ہو
جو بند ہو تصویرِ تجلّی کا ورق ہو

گویا میر صاحب شاعری میں الفاظ سے وہ کام لینا چاہتے تھے جو مصور رنگوں سے لیتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے وہ مصوری کے خاص تکنیک یعنی روشنی اور سایہ خطوط اور رنگ کی اہمیت کو بھی سمجھتے تھے اور اسی کو وہ پیش کرنا چاہتے تھے، چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں :-

وہ مرقع ہو کہ دیکھیں اسے گر اہلِ شعور ہر ورق میں کبھی سایہ نظر آئے کہیں نور
غل ہو یہ ہے کشش موقلمِ طرۂ حور ایک ایک حرف میں ہو صنعتِ صانع کا ظہور

دوسرے مرثیہ میں اس طرح :-

قلزمِ فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

اسی طرح مرثیہ "یارب چمنِ نظم کو گلزارِ ارم کر" میں اپنے بزم کے مرقعوں کی بابت یہ دعا مانگتے ہیں :-

گر بزم کی جانب ہو توجہ دمِ تحریر کھنچ جائے ابھی گلشنِ فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبت انجم فلکِ پیر! ہو جائے ہوا بزمِ سلیماں کی بھی توقیر
یوں تختِ حسینانِ معانی اتر آئے
ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے

اور رزم کے بابت یہ کہتے ہیں :-

آؤں طرفِ رزم ابھی چھوڑ کے جب بزم خیبر کی خبر لائے مری طبعِ اولو العزم
قطعِ سرِ اعدا کا ارادہ ہو جو بالجزم دکھلائے یہیں سب کو زباں معرکۂ رزم
جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے
تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

ان تمام مثالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب رزم و بزم وغیرہ کی عکس کشی الفاظ سے کرنا چاہتے تھے۔

غرض مرثیہ میں دو موضوع بہت اہم تھے ایک "مرقعہ نگاری" اور دوسرے "مداحی"۔ میر انیس اور مرزا دبیر نے دونوں میں طبع آزمائی کی، مگر میر صاحب کی طبیعت قصیدے کے لئے اس قدر موزوں نہ تھی جتنی مرزا صاحب کی۔ اسی لئے "مداحی" کو عروج پر پہونچانے والے مرزا دبیر تھے اور مرقعہ نگاری کو کمال تک لے جانے والے میر انیس۔

(۵) میر انیس کے ان تمام مرثیوں میں سب سے زیادہ زور زبان کی خوبیوں پر ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ زبان کے بادشاہ تھے، لیکن تنہا اپنی فطرت و اہلیت پر بھروسہ نہ کرتے تھے، بلکہ ازراہِ عقیدت وہ کسی قوت برتر و اعلیٰ سے بھی اس کا فیضان طلب کرتے تھے۔

ملاحظہ ہوں اُن کے چند بند :-

بھر دے درِ مقصود سے اس دُرجِ دہاں کو — دریائے معانی سے بڑھا طبعِ رواں کو
آگاہ کر اندازِ تکلّم سے زباں کو — عاشق ہو فصاحت بھی وہ دے حسنِ بیاں کو
تحسیں کا سموات سے غل تا بہ سمک ہو
ہر گوشش بنے کانِ ملاحت وہ نمک ہو

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملادوں — قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملادوں
ذرّے کی چمک مہرِ منور سے ملادوں — خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملادوں
گلدستۂ معنے کو نئے رنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب حسنِ ادا کے انتہائی کمال تک پہونچنے کے خواہاں تھے اور ان کو احساس تھا کہ قدرت نے ان کے اندر اس کمال کے حصول کی قوت ودیعت کی ہے۔

چنانچہ فرماتے ہیں :-

ہے لعل و گہر سے یہ دہن کانِ جواہر — ہنگامِ سخن کھلتی ہے دو کانِ جواہر
ہے بند مرصع تو ورق خوانِ جواہر — دیکھے اسے ہاں ہے کوئی خواہانِ جواہر
بینائے رقومات ہنر چاہیئے اس کو
سمجھے جو جواہر کا نظر چاہیئے اس کو

زبانی خوبیوں کا تعلق زیادہ تر لکھنوی شاعری سے بتایا جاتا ہے اور اس لئے لکھنؤ والے میر انیس کو لکھنوی شاعر کہتے ہیں گو خود میر انیس اپنے کو لکھنؤ والا نہیں کہتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ میر انیس کی شاعری کو دہلی یا لکھنؤ اسکول سے منسوب کرنا غلطی ہے کیونکہ انیس کو زبان دانی کی وجہ سے کامیابی نہیں ہوئی، بلکہ زیادہ تر اس لئے کہ وہ شاعر سے زیادہ کچھ اور بھی تھے اور ان سے کمتر درجہ کا فن کار کبھی یہ مرتبہ حاصل نہ کر سکتا تھا، خواہ وہ لکھنؤ کا ہوتا یا دہلی کا۔

اُردو مرثیہ، عہد بہ عہد

(ڈاکٹر سید صفدر حسین)

دنیا بھر میں شہدائے کربلا کے مراثی کی تخلیق عزاداری سے وابستہ رہی اور عزاداری کی رسم اگرچہ اسلام کے بعض دوسرے فرقوں میں بھی پائی جاتی ہے لیکن یہ مذہب شیعہ کی ایک بنیادی خصوصیت ہے اس لئے کسی حصۂ ملک میں جب مرثیہ کے ارتقاء کا جائزہ لیا جائے گا تو لامحالہ شیعیت اور عزاداری دونوں کے اثر و نفوذ کا پتہ چلانا پڑے گا۔ ہندوستان سے شیعیت کا تعلق خاندان بنی امیہ کے فوراً بعد شروع ہوگیا تھا جبکہ خلیفۂ المعتمد نے سندھ کی حکومت یعقوب بن لیث کے سپرد کر دی تھی یعقوب کے متعلق نظام الملک طوسی نے سیاست نامہ میں لکھا ہے کہ اس بادشاہ نے اسمٰعیلی مذہب اختیار کر کے بغداد پر فوج کشی کی تھی۔ یعقوب اور اس کے بھائی نے چونتیس سال کے قریب حکومت کی اور جب صفاریوں کی قوت زوال پذیر ہوئی تو سندھ دیلمیوں (سنہ ۳۲۲ھ تا ۴۴۷ھ/۱۰۵۵ء) کے اثر میں آگیا جو کافی عرصہ تک دربار خلافت کے سیاہ و سفید کے مالک بنے رہے اسی زمانہ میں فاطمین مصر (۲۹۷ھ/۹۰۹ء تا ۵۶۷ھ/۱۱۷۱ء) کو عروج حاصل تھا۔ اور ان کے داعی یمن، عراق، ایران، سندھ اور گجرات میں اپنے مسلک کی تبلیغ کر رہے تھے۔ بنی فاطمہ کے آٹھویں خلیفہ مستنصر باللہ کا زمانہ تھا جب ۴۲۷ھ/۱۰۳۵ء میں یمنی داعی نے کھمبات اور گجرات کا دورہ کیا اور کچھ لوگوں کو اپنے مذہب کا معتقد بنا کر ان کو تعلیم کے لئے مصر بھجوا دیا۔ اس زمانے سے سندھ کی طرح گجرات میں بھی اسمٰعیلیت جڑ پکڑنے لگی تھی اور جب راجہ سدھ راج جے سنگھ نے (سنہ ۱۰۹۴ء تا سنہ ۱۱۴۳ء) اپنی رعایا کے ساتھ اسمٰعیلی مذہب اختیار کیا تو اسمٰعیلیت کو اس حصۂ ملک میں کافی عروج حاصل ہوگیا۔

اسمٰعیلیت شیعیت ہی کی ایک شاخ ہے جسے قرون وسطیٰ میں طرح طرح سے مطعون کیا جاتا تھا اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ان کی ایک شاخ جسے قرامطہ کہتے تھے۔ عبداللہ میمون کے زمانے سے تخریب پسند ہوگئی تھی۔ اس جماعت نے ایران، عراق اور عرب میں بہت سازشیں اور خون کیا تھا لیکن اس سے ہٹ کر اسمٰعیلی تنظیم ایک اخلاقی اور تہذیبی ادارہ تھی جس نے دسویں صدی ہجری سے مصر میں فروغ حاصل کیا تھا۔ اسی جماعت نے قاہرہ آباد کیا اور مصر کی مشہور درسگاہ جامعہ ازہر کی بنیاد ڈالی۔ جو صدیوں تک اسلامی تعلیم کا مرکز بنی رہی۔ ان لوگوں نے نو افلاطونیت کی امداد سے اسلامی عقائد کی چھان بین کی اور شریعت تاویل اور حقائق کے نام سے بن حکومتوں کو فروغ دیا۔ لیکن اس عہد کا ملا عقائد کے معاملہ میں سائنس، عقل اور فلسفیانہ شعور کو برداشت نہیں کرتا تھا اس لئے وہ طرح طرح سے اس نئی تنظیم کو مطعون کرتا رہا۔ محمود غزنوی چونکہ خود کو پہلا اسلامی شہنشاہ سمجھتا تھا اس لئے اس نے ملاؤں کی حمایت حاصل کرنے کے لئے عقلیت کے ایسے تمام اداروں کو تباہ کرنا ضروری سمجھا۔ بدقسمتی سے اپنے عہد کے دو نامور سائنسدان بو علی سینا اور البیرونی محمود کے معاصر تھے اس لئے ان کی گرفتاری کے لئے بھی خوارزم میں فرمان بھیجا گیا۔ محمود غزنوی کے عروج کے

وقت تمام سندھ میں بہت سی اسماعیلی ریاستیں قائم تھیں جن میں سے ملتان اور منصورہ دو بڑی سلطنتیں تھیں۔ محمود نے ان پر فوج کشی کی اور فتح کے بعد تمام اسمٰعیلیوں کے ہاتھ پیر کاٹ دینے کا حکم دیدیا[ے]۔ لیکن سندھ میں اسماعیلیوں کے اثر سے جو شیعی رجحانات پیدا ہو چکے تھے وہ ختم نہ ہو سکے بلکہ انہیں اس وقت اور بھی فروغ حاصل ہو گیا جب مصر میں اسماعیلیوں کا مرکز ٹوٹ گیا اور انکی ایک کثیر جماعت سندھ اور گجرات میں آکر بس گئی۔

اسماعیلیوں سے قطع نظر شیعوں کی اثنا عشری جماعت بغیر کسی تنظیم کے ہندوستان میں داخل ہوئی۔ لاکھوں کی آبادی میں ایک دو آدمی اس رجحان کا ہوتا تھا جس کے عقائد کا مشکل ہی سے پتہ چلتا تھا کیونکہ تمام ملک میں فقہ حنفیہ کی پابندی لازمی تھی۔ اس لیئے جمعہ و جماعت۔ نکاح، تجہیز و تکفین اور تقسیم وراثت میں کوئی فرق نہ تھا۔ شیعوں کو دربار ی حمایت دیلم کے آل بویہ خاندان سے حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن شیعیت نے ایران کے صفوی عہد میں عروج پایا۔ صفوی خاندان کے قیام سے بارہ سال پہلے ہندوستان میں بیجاپور کی شیعہ سلطنت قائم ہو چکی تھی (۸۹۵ھ / ۱۴۸۹ء)۔ اس کے چند سال بعد اول گولکنڈہ پھر احمد نگر میں بھی دو اور شیعہ حکومتیں قائم ہو گئیں۔ کم و بیش اسی زمانے میں ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کی بنیاد پڑی۔ یہ نئے فاتح کئی وجوہ سے ایران کی تہذیبی روایات کا بڑا احترام کرتے تھے۔ اس لئے ان کے زمانہ حکومت میں شیعیت اور عزاداری کو زیادہ سازگار ماحول میسّر آگیا۔ اور شمالی ہند میں شیعہ اثر فروغ پانے لگا۔ کوئی اعتراض کرنے پہ آئے تو پروفیسر سری رام کی طرح وہ بھی مغلوں کے مذہبی تعصب پر کتاب لکھ سکتا ہے لیکن انصاف بین نگاہیں جانتی ہیں کہ مغل سلاطین مذہبی معاملات میں بڑے روادار فرماں روا تھے۔ کم از کم شیعیت کے سلسلہ میں ان کی یہ رواداری قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ صفوی خاندان کا بانی شاہ اسمٰعیل اپنے شیعی رجحانات میں بڑی شدت رکھتا تھا لیکن اس کے باوجود بابر اس کا دوست تھا اور اسی کے مشورے سے قندھار اور　　ہندوستان پر حملہ آور ہوا تھا۔ اس کا بیٹا ہمایوں جو ایران کے شاہ طہماسپ کی مدد سے دوبارہ حکمراں ہوا تھا۔ شیعی روایات کا اپنے باپ سے زیادہ احترام کرتا تھا۔ اکبر کے عہد میں بھی اس کا مدار المہام بیرم خاں، اس کا اتالیق عبد اللطیف، اُس کا صدر الصدور شیخ گدائی پنجاب کے قاضی ملا نور اللہ شوستری وغیرہ بہت سے عمائدین شیعہ تھے اور ایران سے نوآمد امراء، علماء اور شعراء کا سلسلہ بھی لگا ہی رہتا تھا۔ اسی زمانے میں ایک شیعہ عالم ملا شاہ احمد نے بہت سے لوگوں کو اپنا ہم عقیدہ بنا لیا تھا اور اسماعیلیوں کے تیسرے داعی داؤد بن عجب شاہ کو بھی اپنی جماعت کیلئے امان کا پروانہ مل گیا تھا۔ اکبر کے بعد جہانگیر اور شاہ جہاں کی رواداری توان کی ممتاز بیگمات کے معتقدات سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ حد یہ ہے کہ اورنگ زیب جس کی مذہبی عصبیت بہت بدنام ہے اس کی شادی بھی شہنواز خاں کی بیٹی دلرس بیگم سے ہوئی تھی اور زیب النساء اسی کے بطن سے تھی جس کے متعلق ماہنامہ معارف کے ایک مضمون نگار نے لکھا تھا کہ وہ اپنے استاد ملا محمد سعید اشرف مازندانی سے متاثر ہو کر عزاداری کرتی تھی۔ فیض بخش کاکوروی نے لکھا ہے کہ چند تورانی امراء کو چھوڑ کر اورنگ زیب کے تمام درباری شیعہ تھے[ئے] چنانچہ اس کا وزیر اعظم نواب اسد خاں شیعہ تھا اور نعمت خاں عالی کے معتقدات سے بھی اورنگ زیب بے خبر نہ تھا۔ اورنگ زیب کے بعد اس کا جانشین بہادر شاہ اول علی الاعلان شیعہ ہو گیا تھا۔ اس کی شادی بھی ایک شیعہ خاتون شہر بانو بیگم دختر علی عادل شاہ ثانی سے ہوئی تھی اور اس کے وزیر منعم خاں اور اس کا وکیل مطلق اسد خاں دونوں شیعہ تھے۔ اسی طرح جہاندار شاہ کا وزیر ذو الفقار خاں شیعہ تھا اور ان درباری امراء کے ساتھ ایرانی اور شیعی اثرات اتنی تیزی کے ساتھ ملک میں پھیل رہے تھے کہ فرخ سیر کے عہد سے قلعۂ معلی میں باقاعدہ طور پر تعزیہ رکھا جانے لگا تھا۔ پھر نادر شاہ کی فوج ظفر موج کے ساتھ یہ عناصر

ے　تاریخ ہندوستان ایلیٹ اینڈ ڈاؤسن جلد دوم مطبوعہ علی گڑھ، پروفیسر حبیب کا مقدمہ۔

ئے　انگریزی ترجمہ تاریخ فرخ بخش جلد اول صفحہ ۱۳۷

تمام شمالی ہندوستان پر چھا گئے۔ اسی زمانے میں خود محمد شاہ کی بیگم قدسیہ بیگم شیعہ ہو گئی۔ درباری امراء میں بھی بیشتر شیعہ تھے جن میں سعادت خاں برہان الملک عمدۃ الملک امیر خاں، صفدر جنگ معتمد الدولہ اسحٰق خاں، سعادت خاں ذوالفقار جنگ، بنگال کا گورنر علی وردی خاں، پنجاب کا صوبے دار شاہ نواز خاں اور شاہ عالم کے امراء میں منیر الدولہ، امیر الدولہ، شجاع الدولہ اور ذوالفقار الدولہ نجف خاں وغیرہ سب شیعہ تھے اور اس ماحول میں شیعی روایات کا سلسلہ یہاں تک چلا کہ مغلیہ خاندان کے آخری چشم و چراغ بہادر شاہ ظفر نے بھی بیماری سے صحت پاکر لکھنؤ کی درگاہ و جناب عباس میں اپنی منت پوری کرائی۔ ظفر کے کلیات میں جو مراثی اور سلام موجود ہیں اُن سے بادشاہ کی عقیدتِ اہلبیت پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

اس تمام تفصیل سے ہمارا مقصود یہ ہے کہ مغلیہ عہد حکومت میں بالخصوص زوال سلطنت کے وقت لوگ اپنے مسلک اور معتقدات کے اظہار میں زیادہ بے باک ہو گئے تھے اور شمال سے جنوب تک جہاں موقع ملا خاص خاص فرقوں کی مذہبی رسموں کو آزادی نصیب ہو گئی تھی اس لئے ذکرِ اہلبیت اور عزاداری حسین کے لئے بھی ماحول نہایت سازگار تھا اور دلّی، آگرہ، فرخ آباد، بریلی، لکھنؤ، فیض آباد، رامپور، عظیم آباد، مرشد آباد، لاہور، ملتان، برہان پور، گجرات اور دکن کے بہت سے شہروں میں عزاداری اور مرثیہ گوئی کو فروغ حاصل تھا اور بعض صورتوں میں تو غیر شیعی بلکہ بعض ہندو والیان ریاست نے بھی ان مذہبی رسوم کی سرپرستی کی تھی۔ غرض تمام ہندوستان میں۔ مذہبی فضا موجود تھی۔ جب شمال میں اردو شاعری کی داغ بیل پڑی، اس سے پہلے سندھی، ملتانی اور گجراتی زبانوں میں بہت سے مرثیے کہے جا چکے تھے اور اردو مرثیہ بھی دکن، برہان پور، اور احمد آباد میں مقبول ہو چکا تھا۔ دکن کے شمال میں بھی اُردو کے یوم آغاز ہی سے مدح، منقبت اور مراثی کا رواج ملتا ہے۔ اور اب تک کی تحقیق سے شمالی ہند کی پہلی اُردو مثنوی جو دستیاب ہو سکی ہے وہ اسمٰعیل امروہوی کی "تولد نامہ وفات نامہ بی بی فاطمہ" ہے۔ یہ مثنوی اورنگ زیب کی وفات سے تیرہ سال پہلے ۱۱۰۵ھ میں تصنیف ہوئی تھی۔ اس میں جناب فاطمہ کی ولادت عقد اور وفات کا حال تین سو بیس اشعار میں بیان ہوا ہے۔ اسی زمانہ میں افضل اور میر جعفر نارنولی نے بھی منقبت میں بعض نظمیں لکھیں، مثلاً جعفر کے ایک طویل مخمس کا مقطع ہے ؎

جعفر ہے دل سے ثناخوانِ شہِ خیبر کا	صدق باطن سے ہوا خاک درِ صفدر کا
ہے نہ ڈر اس اسے بھوت دیو اژدر کا	روز و شب یاد رکھے نام علی حیدر کا

ورد پڑھ نادِ علی معہ دجّال کو باندھ

لیکن شمال میں یہ وقت باقاعدہ اردو شاعری کا نہ تھا۔ یہاں شاعری حقیقت میں محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی جب کہ ولی نے دلّی کا دل چھین لیا تھا۔ وہی زمانہ تھا جب کہ شاہ حاتم نے ائمہ معصومین کی منقبت اس طرح کی تھی۔[1]

سر سرورِ بابا سلیماں	چلا جن و پری پر اس کا فرماں
وہی تھا نور تیرا سات اس کے	انگوٹھی نام کو تھی ہات اس کے
سُلایا خاک میں اعدائے دیں کو	جگایا دینِ ختم المرسلیں کو
نہ اس کے ہات سیفِ دو زباں ہے	شجاعت اور تہوّر تو عیاں ہے
نبی بوجھ بوجھ اس کا دوش او پر سنبھالا	ہوا رتبہ امامت کا دو بالا

---

[1] گلشن گفتار خواجہ حمید خاں اورنگ آبادی مرتبہ سید محمد ایم۔ اے صفحہ ۵

قلع خیبر اٹھا رکھا ترا شور　　ید اللہ نے دکھایا معجزہ زور

کم و بیش اسی زمانہ میں اور بہت سے "محمد شاہی نوجوانوں" نے مدح و منقبتِ ائمہ اطہار پر توجہ کی تھی لیکن ان کے کارنامے گردِ بے اعتنائی کے انبار میں دبے پڑے ہیں۔ تحقیق کی راہبری میں اگر تلاش کی جائے تو اس طرح کی سیکڑوں نظمیں منظر عام پر آسکتی ہیں، مثلاً میر محمدی بیدار ایک مسدس میں اپنی عقیدت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں ؎

مرتضیٰ شیر بیشۂ قدرت　　نافعِ دین و قاطعِ بدعت
فاطمہ زیب مجلۂ عزت　　گوہرِ دُرج عصمت و عفت
آلِ اشرف بہ لحمک لحمی　　ابن معزز بہ بضعۃٌ منی

میر محمدی بیدار کی بعض رباعیات بالکل ایسی ہیں جیسے مجلسِ عزا میں سنانے کے لئے لکھی گئی ہوں۔ مثلاً ؎

کیا شرح کروں میں انکا وصف بیحد　　مدّاح جنھوں کا ہو خدا و احمد
ہے کس کی زباں ناطق ایسی جو کہے　　تعریف دوازدہ امام امجد
سلطان کریماں ہے علی اکرم　　سائل کو نماز بیچ بخشی خاتم
مولائے کریم جس کا ہوئے ایسا　　کب اس کو ہے احتیاج دینار و درم
خورشید سپہر دین رسول ثقلین　　ہیں ان کے علی و فاطمہ نور العین
فانوسِ نبوت و ولایت کے بیچ　　مانند دو شمع جلوہ گر ہیں حسنین

اردو مرثیہ کی داغ بیل دکن کی عادل شاہی، قطب شاہی اور نظام شاہی حکومتوں میں پڑی تھی پھر دکن کے علاوہ برہان پور اور گجرات میں بھی بہت اچھے مرثیہ گو پیدا ہو گئے تھے اور اس طرح تقریباً دو صدی میں جنوب میں مرثیہ نے وہ تمام مدارج طے کر لئے تھے جو دکنی نوحے سے شروع ہو کر سودا کے ادبی مرثیہ تک پہنچتے ہیں یعنی شکل و ہیئت کے اعتبار سے بھی مرثیہ نے نوحہ، سلام، دردو، مثلث، مربع، مخمس اور مسدس سب پہلو برت لئے تھے اور اس کی وسعت و طوالت بھی آخر وقت میں سودا کے مراثی کے قریب پہنچ گئی تھی۔ شیریں زبانی، مکالمہ کی قدرت اور رفعت تخیل میں بھی کافی ترقی ہو چکی تھی، وہ دوسری بات ہے کہ لب و لہجہ میں دکنی یا گجراتی رنگ غالب تھا لیکن شاعرانہ اوصاف کی کمی نہ تھی، مسدس کی صورت میں سب سے پہلا مرثیہ میر مہدی متین برہان پوری کا لکھا ہوا ملتا ہے جو سولہ بندوں میں مشتمل ایک ترقی یافتہ مرثیہ ہے اس میں ایک نئے انداز سے کربلا کے واقعات جناب فاطمہ زہرا کی زبان سے بیان کرائے ہیں۔ متین، سراج اورنگ آبادی کے شاگرد تھے اور ان کی خوش فکری اور تلاش مضامین رنگین کی لچھمی نرائن شفیق نے بھی تعریف کی ہے، وہ مرثیہ بہت اچھا کہتے تھے اور ان کا کلام جنوبی ہند کے مرثیہ کی ترقی کی آخری حد متعین کرتا ہے۔ اسے پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ سے میر و سودا تک مرثیہ نے ایک تسلسل اور باقاعدگی کے ساتھ ترقی کی ہے، نمونتہً ان کے ایک مربع مرثیے کے پہلے دو بند دیکھئے جن سے جنوب کے مرثیہ کی تکمیلی صورت کا اندازہ ہو جائے گا۔

تمھارے لکھنے سے یہ تھا ظاہر کہ اپنا پیماں وفا کرو گے　　نہ تھے وہ سمجھے دغا کرو گے حرم کے سر پر جفا کرو گے
تمھاری خصلت بدنیش عقرب جہاں میں کس کا بھلا کرو گے　　رسول کے بعد کیا کیے تم حسین کے بعد کیا کرو گے
کہے تھے جس کو رسول امجد زباں سے اپنی کنت مولا　　امام برحق، امیر عادل، ولی کامل، علی اعلیٰ

دلہن چھڑا کرا سے بلا کر، لے آکے کو فہ میں مار ڈالا	اب اس کے بیٹوں کے سر کے اوپر نہ جانے کیسی بلا کریں گے

شمالی ہندوستان میں تحقیق اور مواد کی کمی ہے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ یہاں بھی سیکڑوں مرثیہ گو پیدا ہوئے جن کے حالات زندگی اور کارناموں کا آج پتہ نہیں چلتا، لیکن اگر محنت و ریاضت کے ساتھ چھان بین کی جائے تو اس طرح کے درجنوں شعراء کا کلام اب کم از کم مل جاتا ہے جو یا تو خالص مرثیہ گو تھے، یا پھر دوسری اصناف کے ساتھ کبھی کبھی مرثیہ پر بھی توجہ کرتے تھے۔ مثلاً صلاح شاہ مبارک آبرو، خواجہ برہان الدین عاصمی مصطفٰے خاں یک رنگ، میر عبداللہ مسکین، خلیفہ محمد علی سکندر پنجابی، مرزا معتمد حسرت دامانی، علی قلی ندیم، میر رضا حک، مرزا رفیع سودا، میر تقی میر، شیخ غلام ہمدانی مصحفی، سید محمد تقی، اشرف علی خاں فغاں، نظیر اکبر آبادی، مہربان خاں رند و مہربان خاں ...... قائم چاندپوری، راسخ عظیم آبادی، میر امانی، میر باقر علی باقر، سامانوی، میرزا ظہور علی خلیق اور ظہور، مرزا راجہ رام ناتھ ذرہ، محمد ہاشم شائق، شیخ شرف الدین حسین شرف، میرزا محمد شریف شریف، سید الٰہی بخش شیفتہ، میر حسام الدین علی عرف میر بھچو گریاں، میر محمد علی محب، خدا بخش موج، مرتضٰی خاں مختار دہلوی، شیخ حسن رضا نجات دہلوی، میر محمد علی نیاز، میر سعادت علی سعادت امروہوی، حزیں، غمگیں، مجروح امروہوی، پیر بخش حیدری، قنبر علی، نعیم، اعلیٰ علی، درخشاں، شاہ محمد عظیم عظیم، حسینی شاہ جہان آبادی، خادم، خلیل اللہ، مرزا علی شاہ جہاں آبادی، سید محمود صابر استر آبادی، عبد السبحان فائز لکھنوی وغیرہ۔

شمالی ہند میں شاعری اور مرثیہ گوئی دونوں باقاعدہ طور پر محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی ہیں اس سے پہلے عزائیہ جلسوں میں جو مرثیے پڑھے جاتے تھے، وہ عموماً فارسی، دکنی، یا ملتانی زبان میں ہوتے تھے۔ شمالی ہند کے بعض شاعر اپنی مقامی زبان میں بھی بعض نوحے وسلام اور مرثیے کہہ لیا کرتے تھے جن کی ادبی حیثیت زیادہ پختہ نہیں ہوتی تھی، لیکن جب خالص ریختہ گویوں کا پہلا دور شروع ہوا تو بعض ادبی مرثیے بھی لکھے جانے لگے جن میں سے مصطفٰے خاں یک رنگ کے وہ چند اشعار محفوظ ہیں جو میر تقی میر نے نکات الشعراء میں نقل کر دئے تھے، ان اشعار کا فنی پایہ شمالی ہند کے ادبی معیار کے عین مطابق ہے۔ زبان، اسلوب بیان اور تخیل سب میں لطافت موجود ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ دکن اور گجرات کے بعد جب مرثیہ شمالی ہند میں آیا تو اس کا ادبی معیار گرا نہیں بلکہ کچھ اور بلند ہو گیا۔ یک رنگ کے وہ اشعار یہ ہیں ؎

زخمی برنگ گل ہیں شہیدانِ کربلا	گلزار کی نمط ہے بیابانِ کربلا
کھانے چلا ہے زخم ستم ظالموں کے ہاتھ	دھو ہاتھ زندگی سے بیع مہمانِ کربلا
اندھیر ہے جہاں میں کہ اب شامیوں کے ہاتھ	ہے سر بریدہ شمع شبستانِ کربلا

یک رنگ خان جہاں لودی کے نواسے اور محمد شاہ کے منصب داروں میں تھے۔ خان آرزو سے انھوں نے مشق سخن کی تھی اور میاں مبارک آبرو کے ہمعصر تھے۔ انھیں کے زمانے میں مراد علی قلی ندیم بھی منصب خانی پر فائز تھے وہ بھی ایک عرصہ تک مرثیہ کہتے رہے اور مشکل ترین ردیف و قوافی میں طبع آزمائی کرتے رہے، لیکن چونکہ وہ مرثیہ کو خالص ادبی معیار پر لانا چاہتے تھے اور اس زمانے کے لوگ مرثیہ کا مقصد محض گریہ و بکا سمجھتے تھے اس لئے مرثیہ گو عوام کی عقیدت مندی سے غیر مستحق فائدہ اٹھا کر فنی اور ادبی کمزوریوں کی پروا نہیں کرتے تھے اور ایسے شعراء کا کلام زیادہ مقبول رہتا تھا جو عام فہم کہتے تھے خواہ ان کا مرثیہ ادبی اور فنی معیار پر بھی پورا نہ اترے۔ مروجہ مراثی میں بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جو سنجیدہ لوگوں کے نزدیک مرتبۂ اہلبیت کے منافی تھیں لیکن عوام کی عقیدت مندی کا رخ ادھر سے نہیں ہٹتا تھا اور ان پیشہ ور مرثیہ گویوں کے مقابلہ میں ادبی مرثیہ

مقبول نہ ہوتا تھا اس لئے مجبور ہو کر ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی۔ ندیم ہی کے زمانے میں نواب فضل علی خاں فضلی نے دہ مجلس یا کربل کتھا کے نام سے روضۃ الشہداء کا خلاصہ ۱۱۴۵ھ ہجری میں مکمل کیا تھا۔ اس کتاب میں روایات کے ساتھ ساتھ موقع بموقع بعض نظمیں مرثیے اور نوحے بھی شامل کئے گئے تھے۔ لیکن افسوس ہے کہ اصل کتاب آج نایاب ہے اور اس کا محض دیباچہ محفوظ رہ سکا ہے۔ بہرحال اس کے ایک نوحہ کا نمونہ یہ ہے:-

تقدیر نے میرے تئیں گھونگھٹ ہی میں افسوس	میرے بنے کی مجھی کو لاش دکھائی
یہ کیا بڑا پھیر اتھا مرا ہائے اے لوگو	دولھا کو سہاگن نہ ہیں اور موت موہائی
اے لوگو! میں بھوند تیری تھی کیا ہو جو مرے گئے	دولھا ہوا، کیتی میرے قدم کی یہ بورائی
اے لوگو! میں بجوت کی بھی ایک ذرا بھی	صورت بنے اپنے کی نہیں دیکھنے پائی
اے لوگو! یہ اک پل میں بسا گھر مرا اُجڑا	یہ کیسی پھری موت کی اب رائی دوہائی
لاشے کے کنے بیٹھ کہا اے مرے نوشہ	تو مر گیا اور میرے تئیں موت نہ آئی
اے میرے بنے مجھ سی بنی بیٹھے ترے پاس	تو نے مجھے رنج گور سیتی آنکھ لگائی
اے میرے بنے تیری بنی تیرے بنا ہائے	کفنی گلے میں ڈال کرے گی یہ دوہائی
اے میرے بنے ساس کو کیا منہ میں دکھاؤں	دل میں کہے گی کیسی بہو بیاہ کے لائی

اس نوحہ میں خالص ہندوستانی عورت کے جذبات ہندوستانی لب و لہجہ میں ملتے ہیں لیکن یہ کوئی باوقار چیز نہیں ہیں بلکہ بڑی حد تک مرتبۂ اہل بیت کے منافی ہیں، لیکن چونکہ عوام کی افزائش گریہ کے لئے اس طرح کے نوحے اور مراثی بہت کارگر تھے اس لئے انھیں مقبولیت حاصل تھی اور علی قلی ندیم کا ادبی مرثیہ نکھارہ جاتا تھا۔ اسی طرح عوام کی پسند مراثی پسر لطف علی خاں، محمد نعیم اور میر عبداللہ مسکین وغیرہ نے بھی لکھے تھے۔ پسر لطف علی خاں کے متعلق درگاہ قلی خاں نے لکھا تھا کہ:-

"منقبت در ریختہ بطمطراقِ تمام رسا نذو سامان مالا کلام می گوید۔ دنیائے مرثیہ بعجب سوز و گداز می گذارد معدنِ اندوہ است دکانِ الم۔ مخزنِ مصیبت است و گنجینۂ غم۔"

اسی طرح محمد نعیم کے متعلق بھی تحریر فرماتے ہیں کہ:-

"شعرش چون ناشی از دردِ اندوہ است بمجرد شنیدن طبائع را مقارنِ غم و الم می گرداند۔"

مسکین اور ان کے دو بھائیوں یعنی حزیں اور غمگیں کے متعلق ان کی یہ رائے ہے:-

"وے بزبان ریختہ گفتن مہارتِ تمام دارند، و در ہمہ شہر کلام اینہا شہرت دارد و در واقع ہر سہ کس بسیار خوب می گویند و الفاظ الم آور بہ مضامین حسرت آگیں ایجاد می کنند۔ نواسنجانِ مرثیہ بخدمت اینہا طرفہ رجوعے است۔ مسودۂ اشعارش بتلاش بدست می آرند و در امثال و اقران افتخار می کنند۔ طرز ہائے عجیب و تلاشہائے غریب در فکر ایں عزیزاں بنظر می آید۔ حق تعزیہ در کلام خود ادا می کنند و خلوص محبت طیبین و طاہرین بر ہمگنان ظاہر است۔ صلۂ معتمد کہ معاش وفا کند از مکان ہائے معین دارند و فکر غیر از منقبت بخاطر نمی رسانند۔ لہٰذا از استماع مرثیہ اینہا بہ ارباب تعازی می رسد کہ از روضۃ الشہداء متصور نیست و نہ از وقائع مقبل۔ قدر دان مراتب الم و چاشنی گیران مائدۂ غم امتیاز می کنند۔"

مسکین کے متعلق قدرت اللہ شوق طبقات الشعراء میں لکھتے ہیں کہ:-

* تمام عمر خود در تصنیف مرثیہ امام حسن و امام حسین صرف نمودہ و بوقت مرگ خود یک صندوقچہ پُر از مسودات مرثیہ بجائے ترکہ گذاشت و بہ ورثہ خود وصیت نمود کہ ہر سال یک پرچہ کاغذ جدید از ینجا برآوردہ در ایام عاشورہ رواج دہند۔ چنانچہ اکثر مرثیہ ہائے اودر ایام محرم الحرام خواص و عوام باکمن خوش و صوت حسن در ماتم لامین ہما بن سعیدین، شہیدین ابی محمد ن الحسن وابی عبداللہ الحسین می خوانند۔"

جب وداع ہونے لاگی پچھلی رات　　شہ نے بعد از نوافل و رکعات

تسبیح اوپر پھرایا جلدی ہات　　کہا کاے دست دل کرد طاعات

ہر دم از عمری رود نفسے　　چوں نگہ می کنم نماند بسے

جاگتے جاگتے وہ ساری رین　　کی پرستش خدا کی با سر و عین

کہا آنکھوں نے ٹک تو سوئے حسین　　کہا کیا سوؤں اب گذر گئی رات

خواب نوشین با مدلو جیل　　باز دارد پیادہ راز جیل

سکین کا ایک مربع مرثیہ یہ ہے ؎

یا نبی جیسی تمھیں نبیوں میں سرداری ہے　　سب کے خلعت سوں تمھارا سر و یا بھاری ہے

ویسی ہی آل تمھاری کو دل آزاری ہے　　سب سوں زیادہ انھیں پر ہی جفا کاری ہے

فاطمہ ہے تو بچاری کا وہ گھر لوٹا ہے　　اور ظلم کا تارا اسی پر ٹوٹا ہے

کہتی ہے میرا نصیبا تو عجب پھوٹا ہے　　باپ کے مرتے سوا مجھ پہ جفا کاری ہے

بچے اس سیدِ مظلوم کے مرتے ہیں ابھی　　پانی ان بچوں کو نہیں ملتا جلا جاتا ہے جی

ماواں ان بچوں کا منہ دیکھ کے روتی ہیں سبھی　　بس نہیں چلتا موئے جاتے ہیں لاچاری ہے

زینب ان ماؤں سیں بڑھ آتی تھی ایک ایک قدم　　وہ اُسے کہتی تھیں اصغر کے اوپر واریاں ہم

دودھ ہوئے تو ہمیں فاطمہ اماں کی قسم　　کیا یہ چھاتی ہیں اصغر سیں بہت پیاری ہے

یا نبی کچھ نہیں اب تاب مجھے بکنے کی　　میں ہوں مسکین تمھارا مجھے غم سہنے کی

مجھ کچھ بیٹے نے عرض جو کرنی تھی سو کی　　اب وہ فرزند ہے اور تم ہو خبرداری ہے

ظاہر ہے کہ اس قسم کے مراثی پر اگر ادبی نقطۂ نظر سے تنقید کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ انکا ادبی پہلو کمزور ہے۔ جا بجا تعقیدِ لفظی اور بھرتی کے الفاظ موجود ہیں۔ ان میں ایسی باتیں اہلبیت کی زبان سے ادا کرائی گئی ہیں جو ان کے بلند کردار کے منافی ہیں اور قدیم اور سودا ایسے شعراء پر ظلم لگانے میں حق بجانب تھے لیکن یہ خالص مرثیہ گویوں یا پیشہ ور شاعروں کا حال تھا وہ شاعران سے بدرجہا بہتر تھے جو محض مرثیہ گو نہ تھے بلکہ ان کا پایہ ریختہ میں بھی بلند تھا اور جنھوں نے کبھی کبھی تفنن طبع کے طور پر یا جوش عقیدت میں مرثیے بھی لکھے ہیں مثلاً اشرف علی خاں فغاں کے متعلق مصحفی لکھتے ہیں کہ ان کے بعض مرثیے بہت دلچسپ ہیں۔ جس زمانے میں مصحفی کتب نشین تھے امروہہ کے اطراف عالم میں شاہ مخدوں بہت مشہور مرثیہ گو تھے۔ خواجہ برہان الدین عاصی کی میر تقی میر تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "مرثیہ ہم خوب می گوید" شاہ محمد عظیم عظیم جن کے متعلق قاسم نے لکھا ہے کہ "عزیزے بود درویش نہاد از خاک پاک شاہجہان آباد" ان کے پانچ سلام اور پانچ مراثی نواب سالار جنگ (حیدرآباد دکن) کی بیاض میں موجود

ہیں۔ ایک مرثیہ کا انتخاب یہ ہے ؎

کہتی تھی ہائے زینب یا مصطفیٰ سنو تم ۔۔۔ فریاد بیکسوں کی آکر ذرا سنو تم
پیارا حسین رن میں مارا پڑا سنو تم ۔۔۔ جبریل کی زبانی سب ماجرا سنو تم
جنگل میں تشنگی سوں بچے پکارتے ہیں ۔۔۔ کوثر کے ساقیوں کو بن پانی مارتے ہیں
نانا تمھارے گھر کو ظالم اجاڑتے ہیں ۔۔۔ سب قافلہ حرم کا لوٹا گیا سنو تم
زانو پہ ماں کے اصغر بیجان ہو پڑا ہے ۔۔۔ عابد سرہانے اُسکے روتا ہوا کھڑا ہے
کیسا غریب بچہ ماٹی میں جا گڑا ہے ۔۔۔ اللہ کر پکارا اور جی دیا سنو تم

شاہ محمد عظیم کے مستفیدوں میں ایک بزرگ سید محمد تقی عرف میر گھاسی تھے جو اجرتِ کتابت اور معلمی سے گذر اوقات کیا کرتے تھے وہ اخیر عمر میں فرخ آباد چلے گئے تھے جہاں نواب مہرباں خاں کے پاس سودا کا قیام رہتا تھا مرثیہ نگاری میں اُن کی مقبولیت دیکھ کر سودا کو تنقید کی اور اُن کا دستخطی مرثیہ کہیں سے حاصل کر کے اس پر ایک رسالہ سبیل ہدایت لکھ دیا۔ یہ مرثیہ مربع شکل میں ساٹھ بندوں پر مشتمل ہے اس پر سودا کے اعتراضات عموماً اس نوعیت کے ہیں کہ فلاں قافیہ میں شائیگاں کا نقص ہے، فلاں لفظ گرتا ہے، یہاں تقطیع میں یہ حرف بڑھ گیا ہے وہاں فلاں لفظ کی افزونی سے مصرع ناموزوں ہو گیا ہے۔ اس لفظ پر تشدید غلط لگائی گئی، اس لفظ کے ساتھ واؤ معروف کا استعمال نہیں ہونا چاہیے۔ وہاں تانیث کے بجائے تذکیر کی ضرورت تھی۔ وغیرہ سودا کی اس تنقید کا اختتام اس بند پر ہوتا ہے ؎

غرض مرثیہ یہ جو تم نے کہا ہے ۔۔۔ عجب بحر بے ربطی اس میں بہا ہے
بلاغت کا جی ناک میں آرہا ہے ۔۔۔ فصاحت کو دیکھو تو وہ جاں بلب ہے

سودا نے اس تنقید کی تمہید میں جو اشعار کہے ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ سودا نے جب شاعری شروع کی تو مرثیہ میں بعض ایسی چیزیں رواتھیں جو دوسری اصناف میں عیوب شعری میں داخل تھیں اور ان کی وجہ یہ تھی کہ سامعین مرثیہ کو ادبی اعتبار دے کر نہیں سنتے تھے بلکہ ذکر مصائب کے طور پر سن کر گریہ وبکا میں مشغول ہو جاتے تھے۔ سید محمد تقی نے کسی زبانی گفتگو میں سودا کو مرثیہ کا مقصد بھی بتایا تھا کہ اسے سن کر عوام الناس گریہ وبکا کریں اور اس طرح ثواب حاصل کریں، جب یہ مراثی بقول سودا چھوٹی امت کے لوگ یعنی جما اور بدھو سنتے تھے تو تمام تمام دن سینہ زنی اور گریہ وبکا میں مصروف رہتے تھے۔ لیکن ایسے مرثیوں کے مقابلے میں اعلیٰ ادبی مرثیہ دھرا رہ جاتا تھا۔ ادبی مرثیہ کی اس ناقدری سے متاثر ہو کر سودا نے یہ تنقید لکھ دی لیکن یہاں بھی میر صاحب کے دس بند ایسے باقی رہ گئے جن کے متعلق سودا کو اعتراف کرنا پڑا کہ ان کا طور میں نے کچھ درست پایا۔ صرف کہیں کہیں بعض قوافی اور الفاظ محل نظر ہیں۔ غرض اس تنقید کے باوجود میر صاحب کا مرثیہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ اپنے دور کی مروجہ مرثیہ نگاری کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ اسے پڑھ کر یہ پتہ چل جاتا ہے کہ سودا نے اپنے عہد کے مروجہ مرثیہ پر کتنی ترقی کی تھی سید محمد تقی کے اس مرثیہ کے چند ابتدائی بند یہ ہیں ؎

دلوں پر محبوں کے حالت عجب ہے ۔۔۔ مصیبت ہے ماتم ہے غم ہے تعب ہے
غرض کیا کہوں کس روش کا غضب ہے ۔۔۔ حسینِ علی کی شہادت کی شب ہے
محبوں نے دل سے خوشی سب تجی ہے ۔۔۔ ہر اک گھر میں ماتم کی مجلس رچی ہے

عجب طرح کی واے ویلا بھی ہے کہ روز قیامت کی گویا یہ شب ہے

اس زمانے میں مرثیہ نگار دو طرح کے ہوتے تھے۔ ایک وہ جن کا ذہن خصوصی مرثیہ ہی کی طرف تھا اور دوسرے وہ جنھیں ریختہ گوئی میں نام حاصل تھا لیکن وہ کبھی کبھی جوش عقیدت میں مرثیہ کہہ لیا کرتے تھے۔ پہلی قسم کے شعراء میں خواجہ برہان الدین عاصمی، ان کے بیٹے میر امانی، میر عبداللہ مسکین، حزیں، غمگین اور سکندر شامل تھے، اور دوسرے گروہ میں اردو کے بہت سے شعراء شامل تھے جن میں شاہ مبارک آبرو، میر سعادت علی سعادت، مرزا علی قلی ندیم، اشرف علی خاں، میر تقی میر، محمد رفیع سودا، مصحفی، نظیر اکبرآبادی، حیدر بخش حیدری، نواب مہربان خاں رند و مہرباں، قائم چاند پوری، اور غلام علی راسخ عظیم آبادی، وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ جس طرح میر و سودا کے دبستانوں نے اردو شاعری کی دوسری اصناف کو کمال تک پہونچایا۔ اسی طرح ان استادوں کی ادبی نسلوں نے مرثیہ کو بھی اس سرحد پر لاکے چھوڑا جہاں سے لکھنؤ کا ترقی یافتہ مرثیہ شروع ہوتا ہے۔ سودا بطور مرثیہ نگار کافی عرصہ سے نام آور چلے آرہے ہیں لیکن عہد حاضر میں میر تقی میر کی مرثیہ گوئی سے بہت کم لوگ آشنا تھے۔ عام طور پر بس ایک مرثیہ ان سے منسوب کیا جاتا تھا۔ جو سید محمد تقی عرف میر گھاسی کی تصنیف ہے اور جس پر سودا نے اعتراضات کئے ہیں۔ لیکن کچھ عرصہ سے میر تقی میر کے مراثی کا حوالہ بھی بعض ادبی رسائل میں ملنے لگا تھا۔ بالآخر انجمن محافظ اردو لکھنؤ نے ان کے مراثی کا مجموعہ بھی شایع کر دیا جو دو سو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ ان دونوں بزرگوں میں سے سودا کو مرثیہ نگاری میں تقدیم حاصل ہے اس لئے ہم پہلے انھیں کے مراثی کا جائزہ لیتے ہیں۔

عوام پسند اردو مرثیہ کی ادبی پستی کا احساس سب سے پہلے مراد علی قلی ندیم کو ہوا تھا پھر سودا نے اس پر تنقید کی ضرورت محسوس کی اور آخر میں سید انشاء اللہ خاں نے بھی کہا کہ "دریں ولا اکثر موزوناں ہند کہ قوت شعر و طبیعت ندارند برائے شہرت و ممدوح شدن در جاہلاں و جذب منافع از امرائے سخیف الرائے شروع بہ مرثیہ گوئی کنند" سید انشاء نے محض حکم لگایا ہے کوئی نمونہ پیش نہیں کیا لیکن سودا نے معیار بھی تجویز کیا اور کثیر تعداد میں خود مرثیہ لکھ کر ادب کا اعلیٰ نمونہ بھی پیش کر دیا۔ سودا کو مرثیہ لکھنے میں کہاں تک کد تھی۔ اس کا اندازہ ان کے ان اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے ؎

جو مجھ سے کہتے ہیں کہ مرثیہ سوا کچھ اور
وہ چاہتے ہیں زباں سے مری سنا کچھ اور

کبھو نہ ہیں تو کہوں اس کے ماسوا کچھ اور
الم سے آل محمد کے ہے بھلا کچھ اور

حدیث آئی ہے جب سے نبی کی مجھ کو یاد
بغیر مرثیہ سمجھوں ہوں اس کو میں الحاد

اس امر میں جو ہوا ہو نبی سے یوں ارشاد
ممانعت ہے بھلا اس کی کفر یا کچھ اور

سودا کی مشق سخن چالیس سال کی ہو چکی تھی۔ جب انھوں نے مرثیہ کا معیار بلند کرنے کے لئے اپنے عہد کے ایک مشہور مرثیہ گو کے کلام پر تنقید کی اس ذیل میں انھوں نے فرمایا تھا کہ

"مشکل ترین دقائق طرز مرثیہ کا معلوم کیا کہ مضمون واحد کو ہزار رنگ میں ربط معنی سے دیا چنانچہ اس کام میں محتشم کاشی نے عز قبول نہیں پایا ہے۔ اسی مغفور مرحوم نے یہ فرمایا ہے ؎

جمعے کہ پاسِ محملِ شاں داشت جبرئیل
گشتند بے عماری و محمل شتر سوار

پس لازم ہے کہ مرتبہ دار نظر رکھ کر مرثیے کہے نہ کہ برائے گریۂ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے۔ تا در مقالہ ہے کہ عقلا جو سمجھیں اور ضبط تضحیک و تعدیہ کا میں رہیں۔ اس کا سیاق و سباق جہلا دریافت کریں اور بجوش ہیں۔ بیت

معنی لفظوں سے ہوتے ہیں روپوش　　یاں تلک رتبۂ سخن پہونچا

گویا سوداؔ کی تنقید کے وقت تک ٹھیٹ مرثیہ نگاروں کی تخلیقات محض اسی قابل ہوتی تھیں کہ وہ "چھوٹی امت کو گریۂ و بکا میں مشغول رکھ سکیں، عقلا، ان مراثی کے کمزور پہلوؤں کو بشرط احترام عزا کے طور پر ضبط تضحیک کرتے تھے اس لئے یہ لوگ سمجھتے تھے کہ ہم بہت بڑے شاعر ہیں۔ سوداؔ نے تنقید لکھ کر ان کے مزعومات کو توڑا اور پھر اپنے مجوزہ معیار پر چل کر مرثیہ کو مقتضیات شاعری کے ہمعنان بنادیا۔

سوداؔ کے کلیات میں ان کی تصنیف کے بارہ سلام اور بہتر مراثی موجود ہیں اور غالباً یہ تعداد بارہ آئمہ اور بہتر دو تن شہدائے کربلا کی رعایت سے رکھی گئی ہے۔ ان مراثی میں اقسام نظم اور مضامین دونوں اعتبار سے تنوع پایا جاتا ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ شاید ان کے مراثی اس مجموعہ میں نہیں آسکے پھر بھی ان سے قبل یا ان کے بعد شاید ہی کسی شاعر کے اتنی مختلف شکلوں میں مراثی موجود ہوں۔ ممکن ہے مقدار کلام کے اعتبار سے بھی اتنے مراثی شمالی ہند میں ان کے کسی پیشرو نے نہ کہے ہوں۔ سوداؔ نے مراثی کی صورت و معنی میں بہت سے روشن اضافے کئے اور منفرد، مستزاد منفرد۔ مثلث، مثلث مستزاد۔ مربع، مربع مستزاد۔ مخمس، ترکیب بند ترجیع بند۔ مخمس ترکیب بند۔ مخمس ترجیع بند، مسدس، مسدس ترکیب بند اور دوہرہ وغیرہ میں مراثی کہہ کر بہت سے ہیئتی تجربات سے مراثی کی دنیا کو آشنا کرایا۔ انھوں نے اُردو کے علاوہ پوربی اور پنجابی زبانوں میں بھی مرثیے لکھے، اور اس طرح دوسری زبانوں کو بھی ادبی معیار سے آشنا کرایا۔ سوداؔ نے ہیئت کے علاوہ مرثیہ کا ادبی لہجہ بھی سنوارا ہے لیکن مرثیہ کا مقصد متعین کرنے میں وہ عام ڈگر سے نہیں ہٹ سکے، خود ان کا بھی یہی خیال ہے کہ غم حسین رونے اور سامعین کو رلانے کا اجر یہ ہے کہ آتشِ جہنم سے نجات مل جاتی ہے ؎

جو دھویا چاہتا ہے جامۂ اعمال اے سودا　　تو رو رو کر بھگو رومال پر رومال اے سودا
خوشی کو رات دن کر غم کر تو پامال اے سودا　　الم سے اپنے رکھ سینہ کو مالا مال اے سودا
بچاتا ہے اگر تو آپ کو نارِ جہنم سے

اور جب اپنے اس مقصد کو مجلس عزا میں پورا ہوتا دیکھ لیتے ہیں تو مرثیہ کو عموماً ایسے اشعار پر ختم کرتے ہیں ؎

یہ کہہ بس آگئے تو سوداؔ یہ ذکر رہ خاموش　　فلک کی پشت سے گزرا ہے سامعوں کا خروش
لہو ہر اک کے جگر کا یہ مارتا ہے جوش　　کہ ان کی چشم سے جز خون جگر بہا کچھ اور

لیکن اس دعوے کے باوجود ان کے مراثی کا غم انگیز پہلو نسبتاً کم ہے۔ خلوص و عقیدت، ندرتِ تخیل، شاعرانہ انداز بیان واقعہ نگاری کے اکثر نمونے اُن کے یہاں ملتے ہیں لیکن جگر کو خون کرنے والے اشارے ان کے یہاں اپنے معاصرین سے کم پائے جاتے ہیں اسی وجہ سے انکے مراثی کو بعض لوگوں نے بے کیف کہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سوداؔ کے مراثی میں گریہ انگیز پہلو کم ہی سہی لیکن بے کیفی کا الزام ان پر نہیں لگایا جاسکتا۔ ان کے کلام میں تاثیر موجود ہے جو کہیں غم انگیز جذبات سے پیدا ہوئی ہے۔ لیکن اچھوتے خیالات سے کہیں حسن بیان سے ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے ؎

کہا اسا ذ عدنے یوں چیت کے مہینے سے　　طپش یہ پوچھ نبی کے سرور سینے سے
کیا ہے بادیہ پیما فلک نے کینے سے　　جسے نکال کے اس دھوپ میں مدینے سے
کجاوے اہل حرم کے لگے ہوئے دنبال　　مخدرات سراسیمہ اور پریشاں حال

نڈھال شدتِ گرما سے ان میں وہ اطفال — کہ دل جن کے ہیں نازک تر آبگینے سے

غبارِ راہ سے چہرہ تمام گرد آلود — شعاعِ مہر سے سنولا کے ہوگیا ہے کبود

ہو بے سوچ میں دونوں جہان کا وہ سجود — نہ اس جائے ہے چھوٹے بڑے کے جینے سے

ان اشعار کی کیفیت انیسؔ کے اس بند سے کم نہیں ہے جس میں امام حسین کی تصویر اس طرح پیش کی ہے، ؎

وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت — پانی نہ منزلوں نہ کہیں سایۂ درخت

ڈوبے ہوئے پسینوں میں وہ غازیوں کے رخت — سنولا گئے ہیں رنگ جوانانِ نیک بخت

راکب عبائیں چاند سے چہروں پہ ڈالے ہیں — تو سنے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

سوداؔ کی ندرتِ تخیل مظاہرِ کائنات سے غم امام کے بہت اچھے پہلو پیدا کرلیتی ہے مثلاً ؎

رکھتی ہے داغِ غمِ شاہ نمایاں آتش — شمع کے بھیس میں راتوں کو ہے گریاں آتش

نظر آتا نہیں یہ خوشہ یہ تاکِ انگور — باغ کا آبلۂ غم سے ہوا دل معمور

جگرِ غنچہ کو ماتم نے کیا چکنا چور — گل پہ شبنم بھی ٹپکتی ہے کہ گریاں ہیں ہم

پپیہا منہ میں لاکر داں کہیں سے بوند پانی کی — اڑے ہے آکے ہر اک نعش پر کہتا ہوا پی پی

واقعات کے بیان میں سوداؔ کے ماخذ وہی احادیث و روایات ہیں جو عام طور پر مجالس عزا میں سنی جاتی ہیں۔ ان روایتوں میں سے بعض تو محض حوالے کے طور پر آگئی ہیں اور بعض کو پھیلا کر پورا مرثیہ بنالیا گیا ہے۔ مثلاً شہدائے کربلا کی شہادت، کربلا سے شام تک کا سفر، دربارِ یزید میں داخلہ وغیرہ، واقعات علیحدہ علیحدہ لے کر مختلف مرثیوں میں بیان کئے ہیں۔ ایک یہ بات سوداؔ نے نئی کی ہے کہ ایک مرثیہ میں ایک نصرانی سے اپنا مناظرہ نظم کیا ہے۔ معترض کے سوالات اور اپنے مدلل جوابات بڑے فن کارانہ انداز سے بیان کئے ہیں۔ یہ مرثیہ اس بند سے شروع ہوتا ہے ؎

میں ایک نصاریٰ سے یوں از رہِ نادانی — پوچھا کہ مسلماں ہے بولا یہ وہ نصرانی

عیسیٰ کے نواسے کو ہم عید کی قربانی — کرتے تو ہمیں پھبتا دعوائے مسلمانی

سوداؔ کے بعض مراثی بغیر کسی تمہید کے بھی شروع ہو جاتے ہیں لیکن چونکہ وہ اپنے قصائد میں تشبیب لکھنے کے عادی تھے اس لئے بعض مراثی میں چہرہ لکھ کر اس خصوصیت سے مرثیہ کو بھی روشناس کرایا ہے۔ انھوں نے بعض جگہ مختصر مگر برجستہ اور بعض جگہ طویل مگر شگفتہ تمہید یں لکھی ہیں ان میں ندرتِ تخیل اور جدتِ طرزِ ادا نے تاثیر پیدا کردی ہے۔ ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے ؎

بولے ہیں مرغِ چمن آج کہ نالاں ہیں ہم — کہتے ہیں گل کہ سدا چاک گریباں ہیں ہم

ہے یہ سنبل کے زباں زد کہ پریشاں ہیں ہم — نرگستاں کا سخن یوں ہے کہ حیراں ہیں ہم

کردار جس کو انیسؔ نے معراجِ کمال پر پہنچایا اس کے بعض منتشر نمونے سوداؔ کے مراثی میں بھی موجود ہیں اور ان کا کلام بھی شہدائے کربلا کی صداقت، حق پرستی، صبر و رضا، ایثار و توکل، علم و مروت، جرأت و استقلال کا آئینہ ہے۔ اسی طرح منظر نگاری کے طور پر بعض رزمیہ مناظر کی تصویر بھی انھوں نے پیش کی ہے اور دو تین مرثیوں میں مجادلے اور مقابلے کے بعض سین نظر آجاتے ہیں لیکن یہ نقوش ہلکے ہیں اور اس تفصیل سے ناآشنا نظر آتے ہیں جس میں بعد کے لکھنوی شعراء نے کمال دکھایا ہے۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ سوداؔ نے واقعی مرثیہ کا فنی، اور ادبی پایہ بلند کیا اور ان کے کلام میں سیرت و کردار کے نقوش

واقعات اور مناظر کی تصویر کشی ، زبان و بیان کی سلاست ۔ طرز ادا کی شیرینی وغیرہ تمام خصوصیات اس معیار پر حتی ہیں جو ان کے پیشرو شعراء کے دسترس سے باہر تھیں ۔

سودا کے ہمعصر میر تقی میر نے بھی مرثیہ بڑی عقیدت اور خلوص کے ساتھ کہا ہے ۔ اس وقت تک ان کے چونتیس مراثی اور سلام منظر عام پر آ سکے ہیں ۔ ان مراثی میں سودا کی طرح ہیئت اور شکل کا تنوع ہے اور مربع ، مسدس ، منفرد ، ترکیب بند اور ترجیع بند وغیرہ میں طبع آزمائی کی گئی ہے لیکن سودا ، میر اور ان کے معاصرین سب نے مربع شکل کو زیادہ استعمال کیا ہے اور یہی صورت اس زمانہ میں زیادہ مقبول تھی ، میر کے مراثی چالیس چالیس بند تک پہونچ جاتے ہیں جن میں پُر تاثیر انداز بیان کے ساتھ واقعات کربلا پر روشنی پڑتی ہے دو مرثیے مسدس میں بھی ہیں ۔ لیکن مجھے میر کے مراثی کی یہ خصوصیت بالکل منفرد محسوس ہوتی ہے کہ انھوں نے محتشم کاشی کے دوازدہ بند کے انداز میں مرثیے کہنے کی جراٗت کی ۔ محتشم کاشی کا مرثیہ بہت مقبول تھا جس کی تقلید میں دکن کے شعراء نے فارسی میں مرثیہ کہے تھے ۔ لیکن اردو میں غالباً لسانی تنگ دامنی کے پیش نظر کسی نے تقلید نہیں کی تھی ، میر وہ پہلے اور غالباً آخری مرثیہ گو ہیں جنھوں نے اسی زمین اور اسی انداز کے قوافی میں ترکیب بند کہا ۔ محتشم کاشی کا مرثیہ اس شعر سے شروع ہوتا ہے

باز ایں چہ شورش است کہ در خلق عالم است
باز ایں چہ نوحہ وچہ عزا وچہ ماتم است

میر فرماتے ہیں :

پھر کیا یہ دھوم ہے کہ جہاں ہے سیہ تمام
پھر کیا یہ ماجرا ہے کہ ہے صبح جیسے شام

محتشم کے آخری بند کا آغاز اس طرح ہوتا ہے ؎

خاموش محتشم کہ دلِ سنگ آب شد
بنیادِ صبر وخانۂ طاقت خراب شد

میر کے مقطع کے اشعار یہ ہیں ۔

خاموش میر لب نہ کریں اب سخن سے ساز
چپ رہ خدا کو مان کہیں اے زباں دراز
ہر حرف تیرے منہ سے نکلتا ہے شعلہ زن
سینے میں دوستوں کا ہوا جائے دل گداز
کیا ظلم ہے کہ قتل ہوا ہے امام وقت
اور اس کی لاشِ بے کفن اوپر نہ ہو نماز
خاموش میر شمع رسالت کی بجھ گئی
بادِ شمالِ ظلم نے کی صبح ترکتاز
خاموش میر بس یہ جگر سوز غم نہ کہہ
گریے کے ہم تو لخت جگر کرتے ہیں نیاز
خاموش میر آتش غم ہے زمانہ کش
لگ جائے گا جگر کو کوئی داغ آذ باز

خاموش میر کرتی ہے دل چاک تیری بات
صلوات بر حسین کہ ہوگی تری نجات

اسی طرح میر تقی نے سودا کی ایک زمین میں بھی طبع آزمائی کی ہے ۔ ان دونوں مرثیوں کے مضامین اگرچہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ امام حسین کے کردار کی عظمت کا اظہار کرنے میں سودا میر سے زیادہ کامیاب ہیں ۔ سودا نے اپنے مرثیہ میں وہ موقع پیش کیا ہے کہ جب امام حسین پشت زین سے زمین پر گرے تو روح الامین نے خدا کا یہ پیغام پہنچایا کہ اے حسین تو اپنے خون کی جو قیمت طلب کریں ادا کرنے پر آمادہ ہوں اس کے جواب میں امام حسین نے پیغمبرانِ سلف کے مصائب گنا کر جواب دیا کہ میری میت یا میرے ورثا پر اور جتنے مصائب بھی راہ خدا میں پڑیں گے میں خوشی سے برداشت کروں گا اور ان کی قیمت لینا پسند نہ کروں گا لیکن چونکہ عطیہ الٰہی کو رد کرنا سوء ادب ہے اسلئے میں یہ چاہتا ہوں کہ ان مصائب کے

بدلے میری امت بخشدی جائے ۔ سودا کے برخلاف میر کا مرثیہ سوز و گداز سے لبریز ہے ۔ میر کی دل برشتگی وہ میدان ہے جہاں سودا گرد ہو جاتے ہیں ۔ میر کے تمام مراثی میں مانوس لب و لہجہ اور دلکش اسلوب نے تازگی اور تاثیر پیدا کی ہے اور یہ خصوصیات اس مخصوص مرثیہ میں بھی بہت نمایاں ہیں ۔ اس مرثیہ کے چند بند یہ ہیں :

سنو یہ قصۂ جانکاہ کربلائے حسین　　رکھو ادھر کو بھی ٹک گوش از برائے حسین
جہاں سے واسطے امت کے جی سے جائے حسین　　ہزار حیف کہ امت نہ ہو فدائے حسین

حسین بیکس و غمناک بے وطن بھی ہوا　　حسین جی سے گیا ٹکڑے سب بدن بھی ہوا
حسین کو نہ ہوئی گور بے کفن بھی ہوا　　حسین کو کوئی کیا کہہ کے روئے ہائے حسین

جبیں پہ زخم لگا چشمہ چشمہ خون بہا　　خیال آئے بہت جی میں لیک کچھ نہ کہا
جھکا کے سر کے تئیں سجدے میں سو رہا　　جفا کی تیغ تھی مرآتِ حق نمائے حسین

جراحتوں سے تھا یاقوت رنگ خوں جاری　　حسین ہائے تری آنکھ لگی سبھا ساری
لڑی سی ٹوٹ گئی موتیوں کی یک باری　　ملے ہیں خاک میں کیا لعل پارہ ہائے حسین

حرم کے لوگ معزز تھے اور پریشاں سب　　برہنہ پا و سر اونٹوں پہ تھے نمایاں سب
برشتہ سوختہ اس واقعہ سے حیراں سب　　زباں پہ ہائے حسین اور لب پہ ہائے حسین

کوئی کہے تھی کہا ہو گا شہ نے کیا کہیے　　یہی ہے مصلحت اب ترک جور ہی کہیے
گلے کو رکھ کے تہِ تیغ چپکے مر رہیے　　نہ مقتضی ہوئی کہنے کی کچھ حیائے حسین

کوئی کہے تھی کہ یہ بھی خدا کی باتیں ہیں　　کبھو کے دن ہیں بڑے اور کبھو کی راتیں ہیں
نشان کھڑے ہوئے دشمنوں کی گھاتیں ہیں　　نگوں پڑا ہے سرِ خاک پر لوائے حسین

اسی طرح یہ مرثیہ تیس بند تک چلتا ہے ۔ سودا کی طرح میر کے مراثی نے بھی مرثیہ کا فنی اور ادبی پایہ بلند کیا اور اپنے ہم عصر اور بعد کے آنے والے مرثیہ گویوں کو اعلیٰ ادبی نمونوں سے روشناس کرا کے ترقی کے امکانات کا پتہ دیا ۔ سودا اور میر کے بعد ان کے شاگردوں اور مقلدوں نے مرثیہ کو سنبھالا اور بالآخر اسے اس سرحد پر لے جا کر چھوڑا جہاں سے لکھنؤ کا مرثیہ اپنا کام شروع کرتا ہے ۔ سودا کے شاگردوں میں نواب مہربان خاں جو غزل میں رند اور مرثیہ میں مہربان تخلص رکھتے تھے ۔ بہت اچھا مرثیہ کہتے تھے ۔ ان کے اٹھارہ مرثیے سودا کے کلیاتِ مراثی میں شامل ہیں ، ان مراثی کو تکنیکی اور ادبی پایہ سودا کے کلام کو نہیں پہنچتا اس لئے ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ یہ مراثی کے ذخیرہ میں اضافہ ضرور کرتے ہیں لیکن تاریخ مرثیہ گوئی کو آگے نہیں بڑھاتے اسی طرح سودا کے متبنیٰ یا فرزند مرزا غلام حیدر بیگ مجذوب نے بھی مرثیے کہے تھے لیکن وہ بھی کوئی نمایاں حیثیت پیدا نہ کر سکے ۔ سودا کے شاگردوں میں جس شخص نے مرثیہ کا ادبی پایہ بلند کیا وہ قائم چاندپوری ہیں ۔ ان کے کلیات میں چار سلام اور چار مراثی موجود ہیں لیکن قیاس کہتا ہے کہ انھوں نے اس سے کہیں زیادہ کہا ہو گا کیونکہ وہ خود ایک جگہ لکھتے ہیں :

مقام اس کا ہے دار السلام روزِ جزا　　سلام جن نے سدا تم پہ یا امام لکھا
ہے روضۃ الشہدا و نامۂ عمل میرا　　زبس یہ ذکر میں قائم علی الدوام لکھا

جو شخص علی الدوام یہ ذکر کرے ظاہر ہے کہ اس کے مراثی انگلیوں میں نہیں گنے جا سکیں گے ۔ بہرحال موجودہ صورت میں ان کے

تین طویل مرثیے جو مربع شکل میں ہیں اپنے عہد کے اعلیٰ ادبی کارناموں کا نمونہ ہیں۔ پہلا مرثیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

اے فلک تجھ سا بھی کوئی اور بد کردار ہے
آلِ پیغمبر پہ جس کو یہ ستم ہموار ہے
چوں حباب و موج دم لینا انھیں دشوار ہے
ایک سر ہے جس جگہ واں سیکڑوں تلوار ہے

قتل کرتے ہیں کسی ایسے ہی مجرم کو کبھو
پوچھ لیتے ہیں اسے بھی کچھ ہے تیری آرزو
ذبح کیجے سبطِ پیغمبر کو یوں تشنہ گلو
اور نہ کیجئے اس سے پانی بھی تجھے درکار ہے

خون میں ڈوبا ہے کس کے طفلِ ششماہی کا تن
کون ایسا مر گیا ہے جس کو نہ دے کوئی کفن
سر ادھر نیزے پہ سوکھے ہے پڑا ادھر بدن
مر بھی جاتے ہیں پر ایسی موت کس کی خوار ہے

لاش پر ہے لاش سارے گھر کی اس صورت سے ڈھیر
جوں پڑے ہوں خرمنِ گل باغ میں بالا و زیر
ہے کہیں چولی بدن پر تو نہیں دامن کا گھیر
ہے بدن عریاں کسی کا کے سر پہ گرد ستار ہے

لگ رہی ہے سر پہ جید ہر دیکھیے خیمہ کو آگ
چھپتے ہیں زینب کے پیچھے آ کے بچے بھاگ بھاگ
سامنے آنگن میں لٹتا ہے بھتیجی کا سہاگ
گھر میں عابد سا بھتیجا خستہ و بیمار ہے

قائم کے علاوہ اس دور میں مصحفی اور میر حسن نے بھی بعض کامیاب مرثیے کہے ہیں۔ مصحفی کے مراثی ہمارے سامنے نہیں ہیں لیکن ان کے دیوانِ اول کے بعض سلام اور نوحے موجود ہیں جن سے ان کے طرزِ کلام کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ ایک سلام کے چند اشعار ہیں ؎

سلامی اشک سے یہ چشم مومنیں تر ہے
کہ جس سے فرش ہے نمناک اور زمیں تر ہے
جو دستِ شاہ میں تھی خاتمِ رسول اللہ
دکھا اس کو منہ میں کہا کچھ تو یہ نگیں تر ہے
یہ پُر ہوئے ہیں شہیدوں کے خون سے تھالے
کہ قتل گاہ کی دو دو وجب زمیں تر ہے
سپردگی ہے جو قاسم نے وقتِ رخصت کے
وہ اشکِ گریہ گرا ہے آستیں تر ہے
فلک فلک پہ جو بر لحظہ گریہ کرتے ہیں
انھوں کے اشک سے تا چرخِ ہفتمیں تر ہے
فلک سے یہ عمل ایسا ہوا کہ آج تلک
ہے آفتاب حمل ماہ کی جبیں تر ہے
پسینہ تن سے جو عابد کے پونچھتی تھی زینب
وہ تم بھی نم ہے جو ردمالِ اولیں تر ہے
بحالِ زارِ شہیدان داد فتادہ بدست
ہر اک غزال کا واں دیدۂ نمیں تر ہے
لکھوں میں حالِ شہیدوں کا مصحفی کیونکر
کہ دیدۂ قلمِ معجز آفریں تر ہے

اسی طرح میر حسن کا کوئی مرثیہ ہمیں نہیں مل سکا لیکن تذکرہ شعرا میں وہ خود اپنے متعلق لکھ گئے ہیں کہ "اکثر بہ فرمائش نواب معلی القاب مرثیۂ امام علیہ السلام نیز بگفتن می آید۔" میر حسن کا صرف ایک سلام ہمیں دستیاب ہو سکا ہے جس کے چند اشعار یہ ہیں ؎

مجرا کہو شبیر پہ اس طرح حزیں ہو
جو اشک کے سیلاب سے تر ساری زمیں ہو
سر اس کا علم پہ ہو علم آہ کہ جو شخص
حیدر کا نشاں دوش محمد کا مکیں ہو
جز حضرتِ شبیر بھلا کون ہے یارو
جو ساجد و مسجود دمِ بازپسیں ہو
صد حیف علے بیادہ روی اس کے پسر کو
کونین کی اقلیم کا جو تخت نشیں ہو
خشک احمدِ مختار کے کس طرح ہوں آنسو
تر خون میں شبیر کے جب خنجرِ کیں ہو

سرننگے نہ کس طرح سے ہوں فاطمہ نالاں　　　عریاں بدن ہی جب دشت میں لاشِ شہِ دیں ہو
اے پیرِ فلک ہووے جو اکبر سا جواں آہ　　　تیر و تبرِ ظلم ہو اور اس کی جبیں ہو
ہیہات جو قوتِ بازوئے حسینی　　　شانہ کہیں، سر اس کا کہیں، پاؤں کہیں ہو
محتاجِ چِدر ہوویں وہ اے وائے کہ جن کے　　　یوں سلطنتِ ہر دو جہاں زیرِ نگیں ہو
ہے حضرتِ شبیر سے یہ عرض حسن کی　　　جا مشہدِ عالی پہ یہ بیوندِ زمیں ہو

یہاں تک مرثیہ اپنے قدیم تکنیکی خصائص کے ساتھ ادبی شعور پیدا کر چکا تھا۔ اور ان کے اعزہ کے مصائب کا شاعرانہ اسلوب کے ساتھ بیان ہونے لگا تھا، کربلا کے واقعات کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے مربوط اور مسلسل قصہ کی صورت میں پچاس ساٹھ بند کا احاطہ کرنے لگے تھے۔ اب ادبی اور مذہبی دونوں پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اہلبیت کے واقعات اور کردار کی تبلیغ ایسے انداز میں ہو رہی تھی کہ مرثیہ صرف چھوٹی امت ہی کو متاثر کرنے تک محدود نہ تھا بلکہ سنجیدہ اور باوقار لوگ بھی اس سے اثر قبول کر رہے تھے۔ لیکن لکھنؤ کے بڑھتے ہوئے ادبی، مجلسی، اور ثقافتی تقاضے اس سے بھی پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ جس رفتار سے یہاں کا تہذیبی شعور پیدا ہو رہا تھا اس کے پیشِ نظر مرثیہ میں بھی وسعت اور پھیلاؤ کی ضرورت تھی۔ شجاع الدولہ کے عہد سے اودھ کی تہذیب کا سنگِ بنیاد رکھا جا چکا تھا اور رسوم عزاداری کی بنیاد پڑ چکی تھی لیکن ابھی یہاں کی زندگی میں رچاؤ نہیں پیدا ہوا تھا۔ یہ صورت آصف الدولہ کے عہد سے شروع ہوئی۔ جب ۱۱۹۹ھ میں عاشور خانہ آصفی تعمیر ہوا اور غفران مآب نے لکھنؤ میں اقامت اختیار کر کے رشد و ہدایت کا سلسلہ شروع کیا۔ انھوں نے عزاداری میں بھی ایران اور عراق کی بعض مروجہ رسوم کو داخل کر کے محرم کو ایک مخصوص و منفرد تقریب کی صورت دیدی۔ رفتہ رفتہ خلوص و عقیدت نے اس کے اداروں میں توسیع کرائی۔ پہلے سعادت علی خاں کے عہد میں درگاہ عباس اور تال کٹورہ کی کربلا تعمیر ہوئی۔ پھر غازی الدین حیدر کے زمانے میں قدمِ رسول اور شاہ نجف کی عمارتیں تیار ہوئیں۔ نصیر الدین حیدر نے ارادت نگر کی کربلا بنوائی۔ اس طرح زمانے کے ساتھ ساتھ مذہبی تقریبات کے لئے انہماک بڑھتا رہا۔ بالآخر لکھنؤ میں سیکڑوں امام باڑے، درجنوں کربلائیں اور آئمہ معصومین کے روضوں کی نقلیں تعمیر ہو گئیں، اس ایک شہر میں روضۂ امام رضا، روضۂ حضرت زینب، روضۂ حضرت عباس، روضۂ امام موسیٰ کاظم اور امام محمد تقی، روضۂ نجف اشرف، روضۂ پسرانِ حضرت مسلم، کاظمین اور مسجد شام کی متعدد عمارتی نقلیں موجود تھیں اور ان کے علاوہ کربلائے دیانت الدولہ، کربلائے نواب عظمت اللہ، کربلائے نواب معتمد الدولہ، کربلائے نواب سعید الدولہ، کربلائے نواب ...... ، کربلائے نواب ملکۂ آفاق، کربلائے حاجی سیتا، کربلائے بی مصری، کربلائے میر فدا بخش اور کربلائے نصیر الدین حیدر وغیرہ واقع تھیں امام باڑوں کی تعداد کا شمار اس لئے مشکل ہے کہ گلی گلی اور کوچے کوچے میں علم نصب ہوتے اور مجلسیں منعقد ہوا کرتی تھیں۔ لوگ جگہ جگہ سبیلیں جاری کرتے اور حبِ اہلبیت میں روپے کو پانی کی طرح بہاتے تھے۔ دربار اور امراء جس خلوص و عقیدت کے ساتھ ایامِ عزا مناتے تھے اس سے متاثر ہو کر لکھنؤ کے عوام بھی بلا تخصیص مذہب و ملت یہ رسوم ادا کرنے لگے تھے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اودھ کی عزاداری میں مسلمانوں کے دوش بدوش بعض ہندوؤں نے بھی حصہ لیا، اور مہاراجہ ٹکیٹ رائے، راجہ جھاؤ، اور راجہ میوہ رام وغیرہ نے اپنے ذاتی امام باڑے تعمیر کرائے اور محرم پر لاکھوں روپے صرف کئے آج بھی محلہ نواز گنج میں جھاؤلال کا امام باڑہ موجود ہے۔ غرض ہندو عوام تک عزاداریاں کرتے، تعزیہ نکالتے۔ مہندیاں اٹھاتے۔ سوز خوانیاں کرتے اور مرثیے پڑھتے تھے۔ اس طرح ان مخصوص مذہبی رسوم کی ادائیگی کے لحاظ سے لکھنؤ کو نہ صرف ہندوستان بلکہ

ساری دنیا میں ایک امتیازی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس مذہبی ماحول نے عزاداری کے ساتھ ساتھ مرثیہ گویوں کی ایک کثیر جماعت پیدا کر دی تھی جن میں مرزا آغا خاں آغا، غلام اشرف افسر، گدا، مرزا پناہ علی بیگ افسردہ، میر محمد علی صبر فیض آبادی احسان لکھنوی، میر اعظم تجمل، عبدالستار ستار لکھنوی، چھنولال طرب و دلگیر، میر عیوض علی عیاش، مرزا اسحٰق وصل، نواب محمد تقی ہوس و رضا، میر مستحسن خلیق، میر مظفر حسین ضمیر، میرزا احسن خلق، میرزا جعفر علی فصیح، اور سید میرزا انس وغیرہ شامل ہیں۔ لیکن ان میں سے جن لوگوں کا کلام زمانہ کی دستبرد سے بچ کر ہم تک پہنچا ہے ان میں خلیق، فصیح، ضمیر اور دلگیر زیادہ اہم ہیں۔ ان شاعروں نے ایک ہی رنگ و صورت کے کچھ ایسے ادبی نقوش چھوڑے ہیں کہ ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل ہے لیکن زمانے نے قبول عام کی سند صرف خلیق و ضمیر ہی کو عطا کی، باقی لوگوں کے نام شاید اس لئے روشن نہ رہ سکے کہ ان کے سلسلے انیس و دبیر جیسے کاملین فن پیدا نہ ہو سکے۔

خلیق و ضمیر کے کلام میں کوئی مابہ الامتیاز فرق نظر نہیں آتا، سوائے اس کے کہ خلیق کی زبان فصیح اور زیادہ باا ثر ہے۔ لیکن ضمیر کی یہ جدت بھی تاریخی حیثیت رکھتی ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے مرثیہ کی تشکیل جدید صورت میں کی اور اس کے منتشر اجزا کو مربوط کر کے بہت سی رزمی اور بزمی خصوصیات اس میں سمو دیں۔ ضمیر نے اپنی اس اوّلیت کا دعویٰ جس مرثیہ میں کیا ہے اس کا یہ بند مشہور ہے ؎

جس حال لکھے وصف یہ ہم شکل نبی کے — سنہ بارہ سو انچاس تھے ہجر نبوی کے
آگے تو یہ انداز سُنے تھے نہ کسی کے — اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نوی کے
دس میں کہوں سو میں یہ ورد ہے میرا — اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

اس دعوے سے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ ہم شکل نبی کے وصف لکھے گئے جسے ہم ایجاد سراپا پر محمول کر سکتے ہیں جو اس مرثیہ میں خصوصیت کے ساتھ بیان ہوا ہے لیکن کسی اور نو ایجاد چیز کا پتہ نہیں چلتا۔ اگر بارہ سو انچاس ہجری سے ادھر کا کلام کسی صورت سے الگ کیا جا سکے تو یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ میر ضمیر سے پہلے مرثیہ میں کون کون سی چیزیں موجود تھیں اور ضمیر نے کیا کیا ایجادات کیں۔ ضمیر نے اس دعوے کے جواب میں انیس کا یہ بند بھی اوّلیت رکھتا ہے ؎

خلق میں مثل خلیق اور تھا خوش گو کوئی کب — نام لے، دعوے زباں کوثر و تسنیم سے جب
بلبل گلشن زہرا و علی عاشق رب — متبع مرثیہ گوئی میں ہوئے جس کے سب
ہو اگر ذہن میں جودت ہے کہ موزونی ہے — اس احاطے سے جو باہر ہے وہ بیرونی ہے

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ سب مرثیہ گویوں نے خلیق کے کس وصف کا اتباع کیا۔ ممکن ہے یہ تشکیل مرثیے کے بجائے فصاحت کلام کی طرف اشارہ ہو کیونکہ میر انیس نے کوثر و تسنیم کی رعایت عام طور پر فصاحت زبان کے لئے استعمال کی ہے۔ بہر حال میر ضمیر کے دعوے کی نوعیت کو سمجھنے میں ہمیں شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی کے مراثی سے بھی مدد ملتی ہے۔ راسخ جو میر تقی میر کے شاگرد تھے ۱۱۶۳ھ میں پٹنہ میں پیدا ہوئے تھے اور انھوں نے ۱۲۳۸ھ میں وہیں وفات پائی۔ یہ بسلسلۂ سیر و سیاحت ایک عرصہ تک کلکتہ، غازی پور، لکھنؤ اور دلی میں مقیم رہ چکے تھے، ان کی مثنوی "کشش عشق" میں نواب آصف الدولہ کی تعریف اور مثنوی "حسن و عشق" میں غازی الدین حیدر کی مدح کی گئی ہے جس سے ان کی لکھنؤ سے وابستگی ظاہر ہوتی ہے۔ اُن کے کلیات میں تین مرثیے مسدس کی صورت میں موجود ہیں اور چونکہ ان کا انتقال میر ضمیر کے دعوائے اوّلیت سے گیارہ سال پہلے ہو چکا ہے، اس لئے ان کے مراثی سے وہ حد متعین کی جا سکتی ہے جس سے ضمیر کے ادّعا کو پرکھا جا سکتا ہے۔ راسخ کا دوسرا مرثیہ حضرت علی اکبر کے حال میں ہے جس کا مطلع یہ ہے ؎

جب حضرت اکبر کو پیغامِ قضا آیا | خوش ہو گئے دل اپنا راضی برضا پایا
مرنے پہ کمر باندھی زیں اسپ پہ بندھوایا | ماں نے کہا اے بیٹا کیا قصد ہے فرمایا
دھن ہے مجھے اب اپنے اس سر کے کٹانے کی | رخصت دو بس اب مجھ کو میدان میں جانے کی

اس کے بعد تفصیل کے ساتھ جناب علی اکبر کی رخصت کے واقعات نظم کئے گئے ہیں۔ بیٹا پہلے اپنی ماں سے اجازت لیتا ہے اور پھر باپ سے رضائے مرگ طلب کرتا ہے، رخصت کا آخری بند یہ ہے ؎

پھر بولے کہ مرنے کا مت کرتو غم اے اکبر | جو ہو سو ہو ہرگز مت مار دم اے اکبر
میدانِ رضا میں ثابت قدم اے اکبر | کر سر کے تئیں نذر تیغ ستم اے اکبر
یہ کہہ کے اجازت دی میدان کی اکبر کو | اکبر نے کیا جا کر امت پہ فدا سر کو

اور اس کے بعد دوسرا بند یہ ہے ؎

واں پاس گئے جدکے ہو کر کے شہید اکبر | یاں خیمہ میں آہ اوس کی وہ خستہ جگر مادر
سر ننگے برہنہ پا بے چین تھی اور مضطر | کہتی تھی یہی اپنے ہاتھوں کے تئیں مل کر
تم بچھڑے ہوئے ہر اک کے پھر آن ملے سارے | تم کس گھڑی بچھڑے تھے جو پھر نہ ملے پیارے

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ رخصت کے بعد فوراً شہادت کا بیان آتا ہے اور مرثیہ اس رزمیہ تفصیل سے محروم رہ جاتا ہے جو ضمیر کے مرثیوں میں التزام کے ساتھ ملتی ہے۔ راسخ کے مرثیوں میں تمہید اور دوسری رزمیہ خصوصیات بھی نہیں ملتیں، اس لئے قیاس ہوتا ہے کہ شاید مرثیہ کی تکمیلی تشکیل راسخ کے بعد عمل میں آئی ہوگی۔

میر ضمیر کے دعوے کی تردید میں ایک اور شہادت بھی ہمارے پاس موجود ہے۔ یہ مرزا جعفر علی فصیح کا ایک مرثیہ ہے جس کا مطلع ہے ؎

مومنو! فاطمہ کے لختِ جگر تھے حسنین

اس مرثیہ کے مقطع میں شاعر نے غازی الدین حیدر بادشاہ اودھ کو دعا دی ہے کہ خدا انھیں شاہ دوراں بنا دے، غازی الدین حیدر نے ۱۲۳۳ھ میں شاہِ زمن کا لقب اختیار کیا تھا۔ اس کے دو تین سال بعد مرزا فصیح زیارت کو چلے گئے تھے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں لکھا ہے کہ ایک بار پہلے بھی زیارت کر چکے تھے۔ اب دوبارہ اسی ارادے سے کلکتہ کی طرف روانہ ہوئے، ریاض الفصحا ۱۲۳۶ھ میں لکھا گیا اس وقت فصیح کی عمر تریسٹھ سال تھی اور اس کے بعد انھوں نے مکہ معظمہ میں مستقلاً سکونت اختیار کر لی تھی۔ اس لئے یہ مرثیہ یقیناً زیارت کو روانہ ہونے سے پہلے غازی الدین حیدر کی مسند نشینی یا اعلان بادشاہت کے بعد یعنی میر ضمیر کے مرثیہ سے تقریباً تیرہ چودہ سال پیشتر لکھا ہوگا۔ یہ مرثیہ پسرانِ حضرت مسلم کے حال میں ہے اور اس میں چہرہ، رخصت، رزم اور شہادت وغیرہ سبھی اجزاء موجود ہیں۔ رزم خصوصیت کے ساتھ اچھی کہی ہے اور مرثیہ تکمیلی صورت میں نظر آتا ہے۔ کمی صرف سراپا کی ہے جو بعد میں میر ضمیر نے شامل کیا۔ ریاض الفصحا میں میر ضمیر کو جوان منحنی کہا ہے اور اس کی عمر تیس سال بتائی ہے اس لحاظ سے فصیح اور ضمیر کی عمر میں کم و بیش تینتیس سال کا تفاوت ہوا۔ اس لئے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ مرثیہ کی تشکیل جدید کا سہرا صرف میر ضمیر کے سر پر باندھنا مناسب نہیں ہے۔

بہر حال میر ضمیر اور ان کے معاصرین نے مرثیہ کو ایک مستقل فن کی صورت دے کر تمام شعری محاسن اس میں جمع کر دئے۔ مرثیہ کی تکنیک میں قصیدہ اور مثنوی کے بعض اجزاء سے بھی کام لیا اور ایک مسلسل پلاٹ کے ساتھ کسی شہید کے واقعات اس طرح

پیش کئے کہ یہ بیان لکھنؤ کی تہذیبی زندگی اور مجلسی مذاق کے عین مطابق ٹھہرا ۔ ان کی تخلیقی کوششوں کے بعد انیس و دبیر کا کام صرف استادانہ گیا تھا کہ وہ ہیئت کی پرداخت پر توجہ دیے بغیر مضامین میں تنوع اور وسعت پیدا کریں اور اگر ان میں عظیم فن کار انہ صلاحیتیں موجود ہوں تو اس صنف سخن میں آخری کلاسکی شاہکار پیش کریں ۔

ٹی ایس ۔ ایلیٹ نے دعویٰ کیا ہے کہ کوئی کلاسک یا بہت بڑی تخلیق اسی وقت وجود میں آتی ہے جب کوئی قوم ثقافتی عروج کے اس نقطہ پر پہنچ جائے جہاں سے اس کا زوال شروع ہوتا ہے ۔ انیس کے زمانے میں لکھنؤ کا تمدن جو اسلامی تمدن کی آخری لہر تھا اس عروج پر آگیا تھا جہاں سے آگے ترقی ممکن نظر نہ آتی تھی اور جو ہر نگاہوں کے سامنے تھا ۔ ایسے وقت میں عظیم فن کار زبان و ادب کے ذخیروں کو کھنگال کر اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول کر ایسی چیز پیش کیا کرتا ہے جس کا جواب اس وقت تک ممکن نہیں ہوتا جب تک خود زبان کا مزاج نہ بدل جائے ۔ چنانچہ انیس نے بھی تمام ادبی روایات کو نچوڑ کر ترقی کے تمام امکانات اپنے مرثیہ میں اس طرح سمو دیے ہیں کہ اس میں تازگی ، وسعت اور عظمت پیدا ہو گئی ہے اب اس کی تخلیقات کا جواب اس وقت تک کوئی پیدا نہیں کر سکتا ۔ جب تک اُردو زبان کا مزاج نہ بدل جائے ۔ انیس کو اپنی گزشتہ نسلوں کے ادبی وقار کا بڑا احساس تھا ۔ وہ روایات کا بڑا احترام کرتے تھے اس لئے زبان و ہیئت میں کوئی تبدیلی کئے بغیر ہی انھوں نے شعریت ، رنگینی وسعت اور عظمت پیدا کی ۔ انھوں نے بلاغت کے اصولوں کو مدّنظر رکھ کر مرثیہ کے مضامین میں بعض اضافے بھی کئے ، مثلاً مختلف انداز سے فضائل کے بیانات بڑھائے ، گھوڑے ، تلوار اور علم کی تعریفوں کو وسعت دی ، مناظر فطرت ، صف آرائی ، طعن و تعریض اور پہلوانوں کے رود بدل کے نقشے ہزاروں طرح سے شامل کئے ، مرثیہ میں صداقت شعری کے ساتھ ساتھ صحیح جذبات انسانی کا بھی خیال رکھا اور مذہبی معتقدات کی پابندی کے باوجود مرثیوں کی شعریت کو ایک جداگانہ وصف شعری کی حیثیت دے دی ۔ انھوں نے مرثیے کو رونے رُلانے کی حدود سے آگے بڑھا کر ہیرو کی پر شوکت زندگی کا آئینہ دار بنا دیا ۔

انیس کے ساتھ ان کے معاصرین اور مقلدین کا ایک زبردست گروہ تھا جو مرثیہ کے خدوخال سنوارنے اور اس کی تخلیقات میں وسعت اور تنوع پیدا کرنے میں ان کا ہاتھ بٹا رہا تھا ۔ اس گروہ میں ایک تو خود انیس کا خاندان تھا جس میں اُنس ، مُونس ، نفیس ، سلیس اور وحید شامل تھے ۔ دوسرے مرزا دبیر اور ان کا حلقہ تھا جس میں منیر شکوہ آبادی ، صفی بلگرامی ، شاہ عظیم آبادی ، مرزا اوج ، عظیم قدیر ، بقا ، مہدی ، خطر اور صفدر وغیرہ تھے ۔ تیسرے سید مرزا انس کا گھرانا تھا جس میں تعشق ، عاشق ، صبر ، صابر ، ادب ، رشید اور جدید تھے ۔ انفرادی طور پر مرثیہ کہنے والوں میں مولوی مہدی حسین ماہر ، علی میاں کامل ، بنے صاحب مشتاق ، نواب اصغر حسین فاخر ، میر مہدی کمال ، تشفی ، اعجاز اور خورشید وغیرہ تھے ۔ ان سب شاعروں نے مل کر مرثیہ کے سرمایہ میں اتنا اضافہ کیا کہ کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے لکھنؤ کے یہ کارنامے تاریخ ادب میں اپنا جواب نہیں رکھتے ۔

مجموعی حیثیت سے لکھنؤ کا مرثیہ ادبی اور فنی کمال کا مظہر ہے ، وہ اپنی ہیئت میں رفتہ رفتہ ترقی کر کے صنف سخن کے اعتبار سے ایک نئی چیز بن گیا ہے اس کی ساخت کو تعمیری صورت دینے میں زمانہ کے مذاق ، مرثیہ کی اندرونی ضروریات اور تسلسل زمانہ کا ہاتھ ہے ، ماحول کے ادبی مذاق اور مجلسی تقاضوں ہی نے مرثیہ کو اسکی ہیئت اور اسلوب میں اضافہ کرنے پر مجبور کیا تھا ، بالآخر اس میں مرثیت کے ساتھ ساتھ رزمیہ اور المیہ عناصر اور دوسری اصناف سخن کے بعض اجزاء کا بڑا حسین امتزاج پیدا ہو گیا کئی گھنٹے کی لمبی نشست میں طبیعت کو تنوع کی ضرورت تھی اسی کے پیش نظر مرثیہ کی ساخت میں جا بجا طبیعت کے سہارے کا انتظام کیا گیا ۔ اور اس طرح چہرہ سراپا ، ساقی نامہ ، تلوار اور گھوڑے کے اوصاف وغیرہ شامل ہو گئے ۔ چہرہ سے سامعین کی توجہ کو

جذب کر لینے کا کام لیا۔ پھر بہار کے ساتھ تھوڑے سے واقعات بیان کرتے ہوئے رفتہ رفتہ ذہن کو رخصت کا حادثہ سننے کے لئے آمادہ کر لیا۔ رخصت میں جذبات کا گداز جب عروج پر پہنچ گیا تو فوراً سواری کا اہتمام، دبدبہ اور رجز سنا کر طبیعت کو بحال کر دیا۔ اور سب سے زیادہ غم انگیز حادثہ یعنی شہادت کا بیان سنانے کے لئے جنگ کی تفصیلات سے طبیعت کو ولولہ، تازگی اور تسکین دیدی، مرثیہ میں ڈرامائی عناصر کا التزام بھی توجہ اور دلچسپی ہی کے پیش نظر کیا گیا ہے۔ مرثیہ کی یہ ساخت، اس کا حسب دستور پھیلاؤ اور اختصار اور اس کا ڈرامائی عمل بہت بڑے فنی تصویر کی پیداوار ہے۔ جو لوگ مرثیہ سے ایک مسلسل نظم کا مطالبہ کرتے ہیں وہ اس حقیقت کو نظر میں نہیں رکھتے کہ مرثیہ گو کا مقصد یہ تھا کہ وہ واقعات کربلا پر کوئی مسلسل تاریخی نظم لکھے بلکہ اس کی ضرورت یہ تھی کہ ہر روز مجلس عزا کو واقعات کربلا کے مختلف اجزاء سنائے اور اس طرح دس دن کی مجالس میں اپنے سامعین سے تمام واقعات کا احاطہ کرا دے۔

ہر بڑا ادب کسی نہ کسی اخلاقی نظام کی ترویج کیا کرتا ہے چنانچہ لکھنؤ کے مرثیہ نے بھی ایک اخلاقی نظام کی تبلیغ کی ہے۔ اور اس نظام کی قدریں ایسی مکمل اور آفاقی حیثیت رکھتی ہیں کہ جو ہر مقام اور ہر زمانے میں انسانی سیرت کی طہارت کا کام انجام دے سکتی ہیں، اس نظام کو پیش کرنے کی ممکن ہے اس لئے بھی ضرورت پیش آئی ہو کہ اس وقت مسلمانوں کا نظام زندگی اور ان کی اخلاقی حیثیت زوال پذیر تھی۔ اس لئے ضرورت تھی کہ عوام کی توجہ ان اخلاقی قدروں کی طرف کرائی جائے جو کربلا کے غازیوں کے عمل میں تھیں۔ مرثیہ نے امام حسین اور ان کے اعزہ کو قومی ہیرو کی حیثیت سے پیش کیا تھا اور چونکہ وہ شرافتِ مطلق کا نمونہ تھے اس لئے انکی سیرتوں کے بیان سے یہ پہلو خود بخود ابھر آئے۔ کہ بچوں میں ولولہ اور جرأت ہو، عورتوں میں حوصلہ اور ایثار کا جذبہ ہو اور مرد سخت حقائق کا مقابلہ کرنے پر آمادہ ہوں، ذلت کی زندگی پر موت کو ترجیح دینا اور اصول کی حمایت میں سب کچھ لٹا دینا وہ روشن درس ہے جو مرثیوں نے اپنے مخاطبین کو دیا ہے۔

غرض اس طرح مرثیہ محض وصفِ میت تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ایک زبردست اخلاقی، فنی اور ادبی روایت بن گیا۔ اور اب اس کی صورت اور ادبی معیار پر اس وقت تک ترقی کے امکانات نہیں ہیں جب تک سوسائٹی کی قدریں اور زبان کا مزاج نہ بدل جائے۔

رباعی

اردو رباعی کا فنیؔ و تاریخی اِرتقاء

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

رُباعی شاعرانہ اصطلاح میں، "اس صنف کا نام ہے جس کے چار مصرعوں میں ایک مکمل مضمون ادا کیا جاتا ہے۔ رُباعی کا وزن مخصوص ہے۔ پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرع میں قافیہ لانا ضروری ہے۔ تیسرے مصرع میں اگر قافیہ لایا جائے تو کوئی عیب نہیں رُباعی کے موضوعات کا کوئی تعین نہیں۔ اُردو فارسی کے شعراء نے ہر قسم کے خیالات کو نظم کیا ہے۔ رباعی کے آخری دو مصرعوں بالخصوص چوتھے مصرعہ پر پوری رباعی کے حُسن و اثر اور زور کا دار و مدار ہے۔ چنانچہ علمائے ادب اور فصحائے سخن نے ان امور کو ضروری قرار دیا ہے[1]

بعض نے رباعی کے لئے چند معنوی و لفظی خصوصیات کو بھی لازم جانا ہے۔ محمد بن قیس رازی نے لکھا ہے:۔

"بحکم آں کہ بناء آں بر دو بیت بیش نیست باید کہ ترکیب اجزاء درست و قوافی متمکن و الفاظ عذب و معانی لطیف باشد و از کلمات حشو و تجنیسات متکرر و تقدیم و تاخیرات ناخوش خالی بود[2]"

عروض کی مختلف کتابوں میں رُباعی کے مختلف نام ملتے ہیں۔ رُباعی۔ ترانہ اور دوبیتی۔ بعض نے چہار مصراعی۔ چہار بیتی۔ خصی اور خصی بھی لکھا ہے۔ ابتداً رباعی کے چاروں مصرعے باہم مقفیٰ ہوا کرتے تھے بعد ازاں تیسرے مصرع سے قافیہ حذف کر دیا گیا اور اسے رُباعی خصی کہنے لگے گویا چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو رُباعی غیر خصی اور تیسرے مصرع میں قافیہ نہ ہو تو رباعی خصی کہیں گے۔ فارسی اردو کی رُباعیات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ رُباعی خصی ہی مقبول رہی ہے۔ لیکن رباعی کے ابتدائی دور میں غیر خصی رباعی کہی جاتی تھی چنانچہ عنصری و فرخی کے یہاں اس کے نمونے ملتے ہیں۔ بعض نے خصی کو مصرّع اور غیر خصی کو غیر مصرّع بھی نام دیا ہے۔

رباعی کا ابتدائی نام ترانہ ہے۔ قدر بلگرامی بحوالہ میزان الافکار و خزانۂ عامرہ لفظ ترانہ کا ماخذ تر قرار دیتے ہیں لیکن یہ توجیہ درست نہیں معلوم ہوتی۔

شمس الدین محمد بن قیس رازی کے حوالے سے صاحب بحر الفصاحت لکھتے ہیں:۔

"ترانہ اس کو اس لئے کہتے ہیں کہ ارباب موسیقی نے اس وزن پر اچھے اچھے راگ بنائے پھر ان میں ایسے اشعار کو قول بولتے ہیں[3]۔"

موجودہ رُباعی کے وجود میں آنے سے قبل ایران قدیم میں ایک وزن ایسا رائج تھا جس کا مصرعہ دو رکنی ہوتا تھا گویا موجودہ رُباعی کا

---

[1] مخزن الفوائد ص ۱۵۵ اور معیار البلاغت ص ۱۵۵

[2] المعجم فی معاییر الاشعار العجم ص ۳۸۸ چاپ تہران

[3] بحر الفصاحت ص ۳۰۲

چار رکنی مصرعہ قدیم وزن کے دو مصرعوں کے برابر ہوتا تھا۔ اس طرح موجودہ چار رکنی مصرعوں کے دو بیت اس وقت پورے چار بیت شمار کئے جاتے تھے اور اسی قدیم وزن کی رعایت سے رباعی کا نام چہار بیتی رکھا گیا۔ حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

"قدیم الایام میں ایران میں ایک خاص قسم کی نظم جس کو چہار بیتی کہا جاتا تھا رائج تھی اس کے اوزان عربی اوزان سے غالباً مستخرج نہیں بلکہ ایرانی تھا اور مقامی معلوم ہوتے ہیں قدما ہزج کے ذیل میں انکا شمار کرتے تھے۔ تعداد میں وہ چار شعر ہوتے تھے۔ اور چاروں شعروں میں قافیہ لانا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ متاخرین نے اس میں یہ ترمیم کی کہ اس کے وزن مربع کو مثمن قرار دیا جس کا قدرتی نتیجہ یہ نکلا کہ ان چار ابیات کی تعداد دو شعروں میں محدود ہو گئی۔"

محمود شیرانی کا یہ بیان خواجہ نصیر الدین طوسی کی معیار الاشعار سے ماخوذ ہے۔

ایران کی جدید عروضی کتب سے بھی۔ اس کی تصدیق ہوتی ہے چنانچہ ڈاکٹر پرویز ناتل لکھتے ہیں:

"اما از قرائن بسیار میتوان حکم کرد کہ این بنا را شخص معینی نگذاشتہ بلکہ این نوع شعر از مدتہا قبل در ایران شایع و رائج بود۔" (تحقیق انتقادی در عروض فارسی، صفحہ ۱۰۴، مطبع تہران)

جس قدیم چہار بیتی یا چہار مصراعی کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ اس کے دو مصرعوں کو متاخرین نے ایک بیت شمار کیا اور اس طرح چہار بیتی کو دو بیتی کہا جانے لگا۔ (قدر بلگرامی بحوالہ خزانۂ عامرہ اور میزان الافکار)

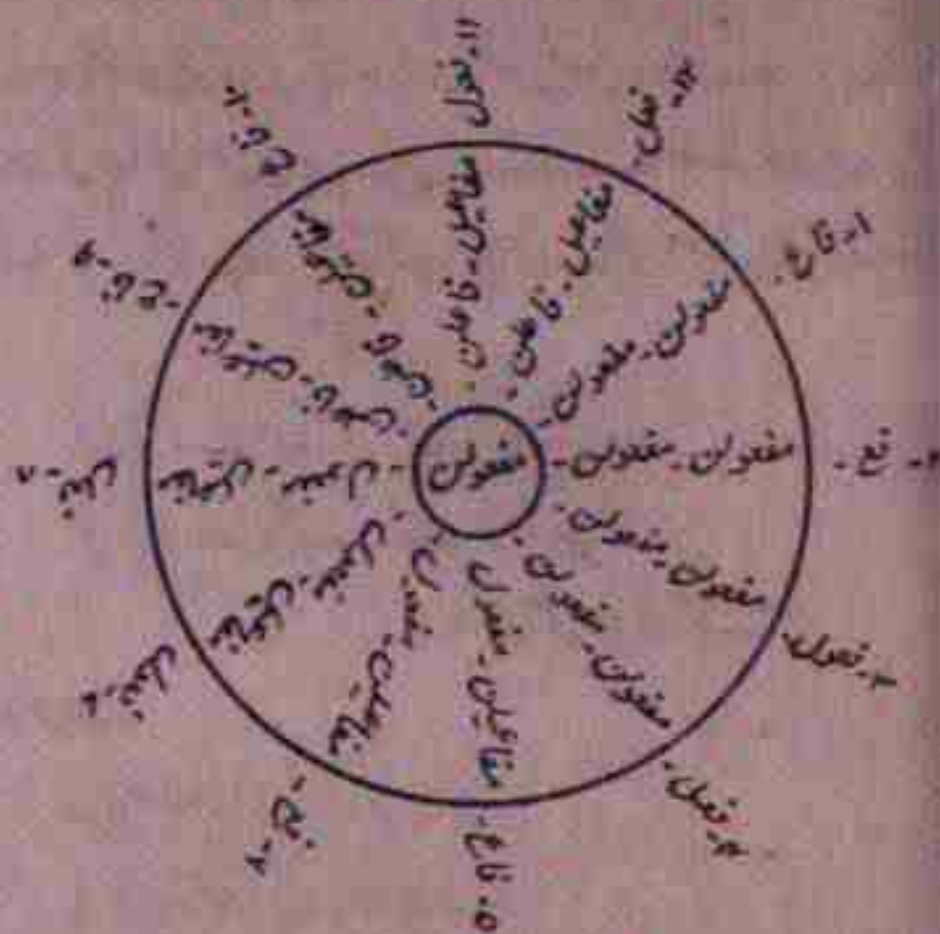
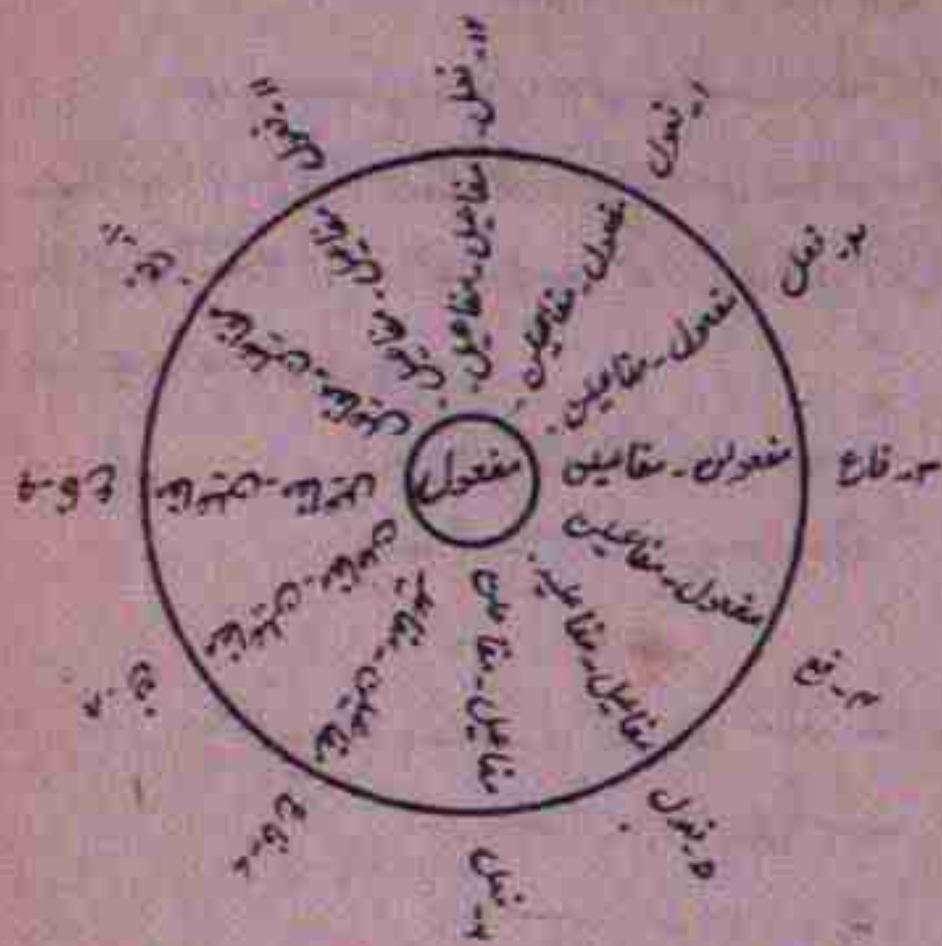
ترانہ، چہار بیتی یا دو بیتی کا عربی نام ہے اور فارسی اُردو دونوں کی شعری مصطلحات ہیں۔ علمائے فن نے اس کی مختلف توجیہیں کی ہیں۔ صاحب بحر الفصاحت کا بیان ہے کہ:

"بدائع الافکار فی صنائع الاشعار میں ملا حسین کاشفی واعظ نے لکھا ہے کہ رباعی اس کو اس لئے کہتے ہیں کہ یہ بحر ہزج سے مخصوص ہے اور بحر ہزج عرب کے شعروں میں چار اجزا پر ختم ہوتی تھی۔"

(بحر الفصاحت صفحہ ۲۷۳)

محمود شیرانی اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"چونکہ ہزج عربی میں مربع الارکان آتی ہے اس بناء پر اس کو رباعی کہنے لگے۔ صحیح نہیں کیونکہ عربی میں یہی ایک بحر تو نہیں ہے جو مربع آتی ہے اس میں تو اکثر بحریں مربع استعمال ہوتی ہیں پھر ہزج کی کیا خصوصیت رہی اسکے علاوہ رباعی کی ابتدا فارسی سے ہوتی ہے نہ کہ عربی سے۔ اس لئے اس کا نام رکھنے میں عربی خوانوں نے چہار بیتی کی تقلید کی ہے۔" (تنقید شعر العجم صفحہ ۵۶۲)

رباعی کے اوزان جو بحر ہزج سے مخصوص ہیں جو چوبیس ہو سکتے ہیں
ان کی وضاحت یہاں کی جاتی ہے۔

دونوں دائروں کے اوزان کا ایک دوسرے سے منسلک کرنا جائز ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ چاروں مصرعے چوبیس میں سے کسی ایک ی وزن میں ہوں۔ چوبیس اوزان کے باہم اشتراک سے بے شمار شکلیں پیدا ہوں گی۔ صاحب بحر الفصاحت نے بتایا ہے کہ کم از کم بیاسی ہزار وسو چوالیس (۸۲۹۴۴) شکلیں پیدا ہوتی ہیں جن کے اوزان یا ترتیب مصاریع میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور رہے گا۔ اوزان کی اتنی کثرت دو قت کے بب کبھی کبھی بڑے بڑے اساتذہ نے رباعی میں دھوکا کھایا ہے۔

رباعی کے وزن و تقطیع کے لئے یہ آسان طریقہ ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ رباعی کے ہر مصرع کا پہلا رکن مفعولن یا مفعول ہوگا اور آخری کن میں فعل فاع یا فع ضرور آئے گا۔ مصرعے کے درمیان بقیہ اوزان مفاعلن۔ مفاعیل، مفاعیلن، فعول اور فاعلن میں سے کوئی دو ہوں گے۔ یہ خیال غلط ہے کہ رباعی کا وزن صرف لاحول ولاقوۃ الا باللہ ہے۔ صرف اس قدر درست ہے کہ رباعی کے چوبیس وزن میں سے یک وزن یہ بھی ہے اور رباعی کے بعض مصرعے اس وزن پر ہو سکتے ہیں۔

اس امر میں علمائے فن متفق ہیں کہ رباعی خاص اہل عجم کی ایجاد ہے عربی میں یہ وزن پہلے موجود نہ تھا۔ سید سلیمان ندوی نے تذکرہ دولت شاہ کے ابودلف کو ابودلف عجلی تصور کر کے سہواً رباعی کو مامون و معتصم باللہ کے عہد سے جا ملایا ہے اور رباعی کو عربی الاصل ثابت کرنے کی وشش کی ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے بڑی تحقیق و تجسس سے فارسی محققین کے اقوال جمع کر کے سید سلیمان ندوی کے خیالات کی تردید کی ہے۔

ہر چند رودکی رباعی کا موجد اور پہلا شاعر مانا جاتا ہے۔ لیکن اس کی کوئی ایسی رباعی ابھی تک دستیاب نہیں ہو سکی جسے وثوق کے ساتھ رودکی سے منسوب کیا جا سکے۔ مجمع الفصحا میں رضا قلی قطب شاد نے رودکی کی یہ رباعی درج کی ہے جس کو شبلی نے شعر العجم میں قل کیا ہے۔

چوں کار دلم زلف او ماند گرہ　　دیدہ رنگ جاں صد آرزو ماند گرہ
امید نہ گریہ بود افسوس افسوس　　کاں ہم شب وصل در گلو ماند گرہ

بلعجم میں یہ رباعی درج ہے :-

واجب نہ بود بکس بر افضال و کرم — واجب باشد ہر آئینہ شکر نعم
تقصیر نکرد خواجہ در نا واجب — من در واجب چگونہ تقصیر کنم

ان رباعیات کی زبان کو رودکی کے عہد کی زبان تسلیم کرنے میں محققین کو تامل ہے اور کوئی شخص تحقیق و وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا ہے کہ تنقید و تاریخ کی کتابوں میں جو رباعیاں رودکی سے منسوب ہیں وہ فی الواقع اسی کی ہیں، ہاں لباب الالباب مصنفہ عوفی میں ابوشکور بلخی متوفی ۳۳۳ھ کی جو رباعی درج ہے اس کو رباعی کا قدیم ترین نمونہ شمار کیا گیا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے بھی اسی رباعی کو قدیم ترین بتایا ہے۔ وہ رباعی یہ ہے :-

اے گشتہ من از غم فراوان تو پست — شد قامت من ز درد ہجران تو شست
اے شستہ من از فریب دوستان تو دست — خود ہیچ کسے بسیرت و شان تو ہست
(ابوشکور بلخی متوفی ۳۳۳ھ)

سید سلیمان ندوی نے حنظلہ بادغیسی متوفی ۲۱۹ھ کے ان دو شعروں کو

یارم سپند اگرچہ بر آتش ہمی فگند — از بہر چشم تا نہ رسد مر ورا گزند
او را سپند و آتش نا ید ہمی بکار — با روئے ہمچو آتش و با خال چون سپند

رباعی کا قدیم ترین نمونہ بتایا ہے لیکن چونکہ یہ اشعار رباعی کے مخصوص وزن سے خارج ہیں اس لئے نہ انھیں رباعی کی بحث میں لایا جاسکتا ہے اور نہ قدیم ترین رباعی کا نمونہ شمار کیا جاتا ہے۔

فارسی کے مشہور رباعی نگاروں میں عمر خیام اور سرمد کا نام سرفہرست آتا ہے، علاوہ بریں سلطان ابوسعید ابوالخیر، سحابی، بلخی، اور نظامی کی رباعیاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس جگہ ہم ان کی رباعیات کی خصوصیات کا ذکر غیر ضروری سمجھتے ہیں اور براہ راست اردو رباعی کی جانب رجوع ہوتے ہیں۔

اردو کے دوسرے اصنافِ سخن قصیدہ، مثنوی اور غزل کی طرح رباعی بھی فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ بہت دنوں تک فارسی کے زیر اثر اردو رباعی کی جانب کوئی خاص توجہ نہیں کی گئی۔ پھر بھی اردو نظم کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اردو شاعری کے بالکل ابتدائی دور میں بھی رباعیاں کہی جاتی تھیں۔ چنانچہ اردو کے پہلے باد یوان شاعر محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ تا ۱۰۲۰ھ) کے کلیات میں متعدد رباعیاں موجود ہیں اور چونکہ قلی قطب شاہ سے پہلے کسی شاعر کا ایسا کلام دستیاب نہیں ہوا جو قلی قطب شاہ سے اولیت کا سہرا چھین سکے۔ اس لئے اردو شاعری کے اسی باوا آدم کو اردو رباعی کا پہلا شاعر سمجھنا چاہیے۔ محی الدین قادری زور نے "اردو شہ پارے" میں محمد قلی کے ہمعصر ملا وجہی کی بھی تین رباعیاں نقل کی ہیں لیکن انھوں نے وجہی کو پہلا شاعر یا پہلا رباعی گو کہیں نہیں لکھا پھر بھی بعض نے غلطی سے ملا وجہی کو اردو کا پہلا رباعی گو سمجھ لیا ہے۔

مولانا حامد حسن قادری لکھتے ہیں :-

"رباعیاں بھی اور اصناف کی طرح شروع ہی سے پائی جاتی ہیں۔ مثلاً ۱۲۰۰ھ سے پہلے کے ایک شاعر عبدالقادر حیدرآبادی کی رباعی اپنے رنگ میں خوب ہے۔

ہر چند ہمیں سب سے اٹھانی ہے بات — اس پر بھی نہ آزاد کہائے ہیہات
عالم جتنے ہر ایک سے کہتا ہوگا — دکن میں ہے قادر ابھون در قید حیات"

مولانا موصوف نے کہیں دعویٰ نہیں کیا کہ عبدالقادر اُردو کے پہلے رُباعی نگار ہیں یا اس رباعی کو اُردو رباعی کا قدیم ترین نمونہ سمجھا ہے پھر بھی بعض نے غلط فہمی سے "۱۰۰۰ھ سے پہلے" کو محمد قلی قطب شاہ سے بھی پہلے کا عہد سمجھ لیا ہے ۔ حالانکہ عبدالقادر حیدرآبادی ولی دکنی اور سراؔج کا ہم عصر ہے اور اس کا عہد تقریباً ڈیڑھ سو سال بعد کا ہے ۔

محمد قلی قطب شاہ کے بعد ملا وجہی کی ان تین رباعیوں کو جو کہ " اردو شہ پارے " میں نقل کی گئی ہیں اُردو رباعی کے قدیم ترین نمونوں میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔ اس جگہ محمد قلی قطب شاہ اور وجہی کی ایک ایک رُباعی نقل کی جاتی ہے :۔

تجھ حسن ہتے تازہ ہے سدا حُسن و جمال تجھ یار کی بستی رہے عشق کوں حال
تو ایک ہے تجھ سا نہیں دوجا کوئی کیوں پاوے جگت صفے میں کوئی تیری مثل (محمد قلی قطب شاہ)

دنیا کے سو لوگاں میں وفا دستا نیں دھنڈ دیکھے جفا باز جفا دستا نیں (وجہی)
بے مہری آدم ہے اس سوں اس کی دل باندنے میں کچھ دغا دستا نیں

(اُردو شہ پارے)

قدیم دکنی شعرا کی فہرست اگرچہ طویل ہے لیکن ان کے یہاں زیادہ تر مرثیے اور مثنوی کے متفرق نمونے ملتے ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ تا ۱۰۲۰ھ) کے کلیات میں غزل ، قصیدہ ، مثنوی ، مرثیہ بھی کچھ شامل ہے ، چونکہ محمد قلی قطب شاہ کی ساری زندگی عشق بازی ، حسن پرستی اور عیاشانہ رنگ رلیوں میں گزری تھی اسی لئے اس کی رباعیات میں حُسن و عشق کے معاملات کی رنگا رنگی زیادہ ہے ۔ اس کی رباعیات میں اگرچہ تصوف ۔ مرثیے ۔ نعت ۔ منقبت اور درس اخلاق بھی کچھ شامل ہے لیکن اس کی وہی رباعیاں قابلِ توجہ ہیں جن میں اس نے حسن و عشق کے واردات کو نظم کیا ہے اور جن میں اس کی اصل زندگی منعکس ہوتی ہے ۔

مختصر یہ محمد قلی کے یہاں فخریہ ، نعتیہ ، مدحیہ اور عشقیہ ہر رنگ کی رباعیاں موجود ہیں ۔ ان رباعیوں کی زبان زیادہ تر دکنی ہے ۔ کچھ رباعیاں البتہ کافی سلاست و روانی رکھتی ہیں ۔

دکن کے تیسرے رُباعی گو شاعر سراؔج اورنگ آبادی (۱۱۳۰ھ تا ۱۱۷۷ھ) ہیں ۔ سراؔج اورنگ آبادی ولیؔ کے ہم عصر ہیں اور ان کا شمار اچھے غزل گو شعراء میں کیا جاتا ہے ۔ انھوں نے اُردو اور فارسی کے دو دیوان یادگار چھوڑے ہیں جس میں غزل ، قصیدہ ، مثنوی اور رُباعی کے علاوہ دوسرے اصناف بھی شامل ہیں ۔ کلیاتِ سراؔج مرتبہ عبدالقادر سروری ۱۳۵۷ھ مطبوعہ سلسلہ یوسفیہ شمارہ ۵ جو راقم الحروف کے پیشِ نظر ہے کچھ فارسی کی اور نو اُردو کی رُباعیاں شامل ہیں ۔ سراؔج کی رُباعیاں ان کے مجموعہ کلام کی طرح صاف ستھری سلیس اور رواں ہیں ۔ عشقیہ جذبات کو بڑے سلیقہ سے نظم کیا گیا ہے ۔ ان کی رباعیاں عاشقانہ سرشاری اور رندانہ سرمستی کی حامل ہیں ۔ مثلاً :۔

تھا عین نماز میں کہ ساقی آیا بھر ساغر مے مرے مقابل لایا
میں اس کو شارے میں کہا تا ب چلوں بولا کہ شتاب پی ۔ پیاسوں پایا

قلی قطب شاہ اور سراؔج اورنگ آبادی کے بعد اردو کے پہلے معروف غزل گو شاعر ولیؔ دکنی (۱۰۷۹ھ ۔ ۱۱۵۵ھ) کے یہاں قابلِ فکر رباعیاں نظر آتی ہیں ۔ دیوان ولیؔ مرتبہ سید احمد ابراہیم ساپانی میں چھ رُباعیاں ملتی ہیں ۔ لیکن ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے ولیؔ کا جو کلیات مرتب کیا ہے اور جس کو انجمن ترقی اُردو نے بڑے اہتمام سے شائع کیا ہے اس میں چھبیس رباعیاں درج کی گئی ہیں ۔ تمام رُباعیاں محاسن اور اسلوب کی سلاست سے مملو ہیں ۔ ان کی رباعیات میں وہی جمال پرستی حُسن کی مجسمہ سازی ۔ محبوب کی سراپا نگاری ۔ عاشقانہ جاں سپاری اور عارفانہ جذبات کی ترجمانی ملتی ہے ۔ جس کے لئے ان کی غزل ممتاز ہے ۔ ایک رُباعی ملاحظہ ہو :۔

تجھ مکھ کا یہ پھول ہے چمن کی زینت　　تجھ شمع کا شعلہ ہے اگن کی زینت

فردوس میں نرگس نے ستارے سوں کہا　　یہ نور ہے عالم کے نین کی زینت

درد، سودا اور میر نے اگرچہ ضمنی طور پر رباعیاں کہی تھیں۔ پھر بھی ان میں ایسے شعری محاسن جمع ہو گئے تھے کہ رباعی کے امکانات کو وسیع کرنے میں ضرور مدد ملی ہوگی۔ درد کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں بتیس تینتیس ہوں گی مگر تمام کی تمام منتخب ہیں۔ جس طرح ان کی غزل میں مشکل سے کوئی شعر بھرتی کا ملے گا۔ بالکل اسی طرح ان کی رباعیوں میں بھی رطب ویابس نظر نہیں آتا۔ کوئی چیز بیکار یا بے لطف نہ ملے گی یوں تو درد صوفی منش آدمی تھے لیکن ان کی طبیعت میں سوز وگداز فطری تھا۔ تصوف کے مسائل بذاتہٖ خشک سہی لیکن درد کی عاشقانہ طبیعت نے اس موضوع میں بھی دلکشی اور چاشنی پیدا کر دی ہے۔ ان کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں کم ہیں لیکن بقول مولوی عبدالباری آسی "ان میں غزلوں سے زیادہ سوز وساز ہے" مثلاً :-

اے درد یہ درد جی سے کھونا معلوم　　جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم

گلزار جہاں ہزار پھولے لیکن　　میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم　　(درد)

میر تقی میر کے کلیات مطبوعہ نولکشور ۱۸۹۲ء میں سوا سو کے قریب رباعیاں ہیں۔ کچھ رباعیاں اہل بیت کی شان میں ہیں۔ بعض میں محض شاعرانہ تعلی کا اظہار کیا گیا ہے لیکن اکثر رباعیاں خالص عشقیہ ہیں جن میں میر کے غزل کی شان نمایاں ہے۔ میر کا اصل میدان غزل ہے لیکن ان کی بعض رباعیوں میں بھی وہی سوز وگداز پایا جاتا ہے، جو ان کے غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ میر حسن نے "تذکرۂ شعرائے اردو" میں میر کی کئی عمدہ رباعیاں دی ہیں۔ دو رباعیاں یہ ہیں :-

کاہے کو کوئی خراب خواری ہوتا　　کاہے کو کسی پہ جان بھاری ہوتا

دل خواہ ملاپ ہوتا تو ملتے　　اے کاش کے عشق اختیاری ہوتا

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے　　خونابہ کشی مدام کی ہے ہم نے

یہ مہلت کم کم جس کو کہتے ہیں عمر　　مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

سودا ہمہ گو تھے اور اگرچہ ان کے ہاں بھی رباعیات کی معتد بہ تعداد موجود ہے۔ لیکن ان کی رباعیات کا نہ کوئی خاص رنگ ہے اور نہ درد و میر کی طرح ان میں زور و اثر ہے۔ شیخ چاند سودا کی رباعی کے متعلق لکھتے ہیں :-

"سودا کے کلیات میں تقریباً اسی رباعیاں ہیں جن کے موضوعات مختلف ہیں۔ مدح۔ ہجو۔ مذہب۔ اخلاق۔ عشق و محبت۔ شاعرانہ تعلی اور ذاتی حالات۔ ان کی رباعیوں کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ سودا کی رباعی میں اوصاف موجود ہیں۔ لیکن ان کا مقابلہ انیس و دبیر یا دوسرے اساتذہ کی رباعیوں سے نہیں کر سکتے۔"　　(سودا از شیخ چاند خاں)

سودا کی یہ رباعی زبان زد خلائق ہے :-

سودا پئے دنیا تو بہ ہر سو کب تک　　آوارہ ازیں کوچہ بآں کو کب تک

حاصل یہی اس سے نہ کہ دنیا ہووے　　بالفرض ہوا یہی تو پھر تو کب تک　　(سودا)

میر حسن کے دیوان مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۲ء میں رباعیاں نہیں ہیں دوسرے نسخوں میں رباعیاں ملتی ہیں۔

میر حسن نے اپنے "تذکرۂ شعرائے اردو" میں اپنی دو رباعیاں نقل کی ہیں۔ جن کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر حسن اگر رباعی کی طرف رجوع کرتے تو رباعی میں عشقیہ شاعری کا قابل قدر سرمایہ چھوڑتے۔ ایک رباعی دیکھئے :-

ہر آن میں آپ کو دکھا جاتے تھے مشتاق کو تسکین دلا جاتے تھے
کیوں دیر لگی ہے کس نے روکا تم کو اب تک تو کئی بار تم آجاتے تھے

درد، میر، سودا اور میر حسن کے علاوہ ان کے تلامذہ اور دوسرے غیر معروف ہمعصر شعراء کے یہاں بھی رباعیاں ملتی ہیں، تذکروں اور دیوانوں کی چھان بین کرنے سے اس عہد کے متعدد شعراء مثلاً۔ حسرت دہلوی - بہادر علی وحشت - عبدالحئی تاباں - احسن اللہ بیاں - عزیز بھکاری اور میر محمد سوز وغیرہ کی رباعیاں نظر سے گزری ہیں - جن میں عبدالحئی تاباں اور احسن اللہ خاں کی رباعیاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ دیوانِ تاباں مرتبہ عبدالحق مطبوعہ انجمن ترقی اردو ۱۹۳۵ء میں جو رباعیاں شامل ہیں سب کی سب عشقیہ ہیں اور ان میں میر و درد کی رباعیوں کا سا تغزل و گداز پایا جاتا ہے۔ احسن اللہ بیاں کی رباعیاں بھی کم و بیش یہی خصوصیت رکھتی ہیں۔

اس دور کی رباعیوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر نے رُباعی پر خصوصی توجہ نہیں دی - ضمنی طور پر ہر چھوٹے بڑے شاعر نے رُباعی کہہ لی ہے۔ رباعی کے نفسِ مضمون و مباحث سے بھی کوئی سروکار نہیں رہا۔ غزل کی طرح ہر قسم کے مضمون کو بے تکلف تسلیم کیا گیا ہے۔ اور چونکہ یہ دور اُردو کی عشقیہ شاعری کا بہترین دور ہے - اس لئے رُباعی کے موضوعات بھی بالعموم عشق اور اسکے لوازم تک محدود رہے۔

لکھنوی شعراء میں آتش - ناسخ - انشاء اور جرأت وغیرہ اگرچہ اپنے مبلغ علم، جودتِ طبع، قادر الکلامی اور رنگین مزاجی کے اعتبار سے بڑے شاعر ہیں لیکن رباعی گو کی حیثیت سے ان میں سے کوئی بھی درد - سودا - میر یا میر حسن کو نہیں پہنچتا - چنانچہ اس عہد کے شعراء کا مجموعی کلام جس طرح دوسرے عہد کے شعراء کے مقابلے میں پست اور پھیکا ہے - بالکل اسی طرح ان کی رباعیاں بھی بے مزہ اور بے رس ہیں - بات یہ ہے کہ ادبی مرکز دہلی سے لکھنؤ منتقل ہو چکا تھا - اور لکھنؤ کی فضا میں ہجو - واسوخت ریختی اور سطحی غزل کے سوا دہلی کی سادگی بیان، سچے جذبات اور سنجیدہ اظہار بیان کی مقبولیت کا گزر نہ تھا - اس لئے رُباعی جیسی صنف سنجیدہ و صنعت سے ان کی بے اعتنائی فطری تھی - دہلی اور لکھنؤ کے مذہبی معتقدات میں بھی بڑا فرق تھا - دہلوی شعراء کے خیالات میں حقیقی تصوف کے زیر اثر جو سنجیدگی و طہارت آگئی تھی وہ لکھنؤ شعراء کے یہاں مفقود تھی - اہل لکھنؤ کو تصوف کے مسائل سے کوئی لگاؤ نہ تھا اور چونکہ رباعی میں اس وقت تک زیادہ تر مذہب تصوف اور عشق حقیقی کے لوازم ہی نظم کئے جاتے تھے - اس لئے رباعی جیسی سنجیدہ صنف سخن سے اہل لکھنؤ کی بے اعتنائی بالکل فطری تھی - چنانچہ اس عہد کے شعراء کے دواوین میں رباعیات بہت کم نظر آتی ہیں - آتش و ناسخ جیسے پرگو شاعروں کے یہاں رُباعی نظر نہیں آتی - انشا چونکہ ہر فن مولا تھے - اس لئے رُباعی میں بھی اپنی کارگزاری دکھلانے سے باز نہیں رہے - ان کے دیوان میں کوئی چالیس رباعیاں ہوں گی - تمام کی تمام طعن و تشنیع کے سلسلہ میں کہی گئی ہیں -

قاضی عبدالودود نے اپنے ایک مضمون آوارہ گرد اشعار مطبوعہ مہر نیمروز خاص نمبر کراچی میں ذیل کی رُباعی کو انشا سے منسوب کیا ہے:-

لی چپکے سے میں نے جبکہ اسکی چٹکی بولے کہ پڑے جان پہ تیری چٹکی
پھر دانت تلے کھٹک کے ناخن یہ کہا بس جاچل بے اب آشنائی تجھ سے کٹی

لیکن میرے پیش نظر انشا کا جو کلیات ہے اس میں انشا کی یہ رباعی نہیں ملی -

اس عہد میں صرف جرأت کے یہاں قابلِ ذکر رباعیاں ملتی ہیں - کلیات جرأت مطبع کارنامہ لکھنؤ میں کوئی ایک سو بارہ یا تیرہ رباعیاں ہوں گی - ان کی عشقیہ شاعری کی وہی خصوصیات نظر آتی ہیں جو جرأت کی غزل میں رچی ہوئی ہیں - وہی معاملہ بندی - شوخی - چلبلاپن - نوک جھونک سطحی مگر سچے جذبات کی ترجمانی جو ان کی ساری شاعری میں کارفرما ہے - وہی ان کی رباعیوں میں کارفرما ہے - گویا اس دور میں صرف جرأت رُباعی نگار کی حیثیت سے سب سے بلند درجہ رکھتے ہیں -

دیکھا جو کل اس نے میرے جی کا کھونا　　اور کھینچ کے آہِ سرد ہر دم رونا
منھ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا　　آسان نہیں کسی پہ عاشق ہونا

نظیر اکبر آبادی کا شمار بھی اسی عہد میں کرنا چاہئے۔ ان کے مجموعۂ کلام مرتبۂ عبدالباری آسی میں کل بائیس رباعیاں درج ہیں جن میں اخلاقی اور واعظانہ مضامین کو نظم کیا گیا ہے۔ حمد و نعت میں بھی ایک دو رباعیاں ہیں۔ ان کی رباعیوں کا رنگ ان کے پیش رو شعرا سے بالکل مختلف ہے۔ سیدھی سادی نصیحت آمیز باتیں بیان کی گئی ہیں۔ عشق کے معاملات کا ذکر ان کے یہاں نہیں ہے۔ بلکہ روزمرہ کے اخلاقی درس دئے گئے ہیں۔ ایک رباعی نقل کی جاتی ہے:۔

تنہا ہے چراغ دور پروانے ہیں　　اپنے جو تھے کل وہ آج بیگانے ہیں
نیرنگیِ دنیا کا نہ پوچھو احوال　　قصے ہیں کہانیاں ہیں افسانے ہیں

انیس۔ دبیر۔ غالب۔ مومن اور ذوق وغیرہ کا عہد البتہ رباعی کے لئے ثابت ہوا۔ غالب، ذوق۔ مومن۔ انیس اور دبیر جیسے باکمال شعرا نے جہاں غزل و قصیدہ اور مرثیہ کو بامِ عروج پر پہونچا دیا وہاں رباعی جیسی پس افتادہ صنفِ سخن کو بھی ترقی کی راہ پر لگا دیا۔ دلی اور لکھنؤ دونوں ادبی مرکزوں میں رباعی کو فروغ نصیب ہوا۔ اہل لکھنؤ نے خاص طور پر رباعی کی جانب توجہ کی۔ رباعی اب محض ضمنی صنفِ سخن نہ رہی بلکہ انیس و دبیر کی کوشش نے دوسرے اصنافِ سخن کی طرح رباعی کو بھی اہم اور قابلِ قدر صنفِ سخن بنا دیا۔ اس دور میں پہلی مرتبہ اردو رباعی کے مباحث کا تعین ہوا۔ اور عاشقانہ جذبات و صوفیانہ خیالات کے ساتھ رباعی میں واقعات کربلا اور ان کے متعلقات و اثرات کا ذکر آنے لگا۔ چنانچہ واقعاتِ کربلا کی مدد سے اہل بیت کی مدحت کے ساتھ صبر و شکر۔ عزم و استقلال۔ وفاداری۔ اخوت۔ جاں بازی۔ جاں سپاری ایثار و قربانی۔ حق پرستی اور جہاد۔ راست بازی اور صداقت۔ عجز و انکساری اور ظلم و شقاوت کی مذمت کے مختلف موضوعات رباعی میں شامل ہو گئے۔ اس طرح رباعی تصوف اور عشق کے دائرے سے نکل کر زندگی کی اخلاقی قدروں کی ترجمان بن گئی۔ لکھنوی شعراء میں انیس و دبیر نے رباعی کو نہ صرف معنوی اعتبار سے وسعت دی بلکہ غزل، قصیدہ اور مرثیہ کی طرح اس صنف کو عوام سے روشناس بھی کرایا۔ رباعی کی اس مجلسی مقبولیت نے اس کی ترقی کے لئے نئی راہیں کھول دیں اور لکھنؤ کے شعراء جو رباعی سے پرہیز کرتے تھے۔ انیس و دبیر کی تقلید میں رباعیاں کہنے لگے۔ انیس کے مجموعہ کلام میں تقریباً ساڑھے پانچسو اور دبیر یہاں دوسو کے قریب رباعیاں ہیں۔ اکثر رباعیاں مخصوص مذہبی معتقدات شاعرانہ تعلّی کے اظہار اور مجلسی داد و تحسین حاصل کرنے کے لئے کہی گئی ہوں اور جب تک ان کے مذہبی عقائد۔ مجلسی لوازم اور رباعی کے شانِ نزول ان کے مواقع اور پس منظر سے واقفیت نہ ہو ان کی رباعیوں سے لذت اندوز ہونا مشکل ہے۔ لیکن جن رباعیوں میں صداقتِ عامہ اور مصلحانہ جذبات کو شاعرانہ طرزِ بیان کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ وہ اپنے زورِ اثر، برجستگی۔ سلاست اور روانی کے اعتبار سے آپ اپنا جواب ہیں۔

پہونچا جو کمال کو وطن سے نکلا　　قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا
تکمیلِ کمال کی غریبی ہے دلیل　　پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا　　(دبیر)

دل کو آرام بے قراری سے ملا　　سینہ کو سرور آہ و زاری سے ملا
گلزارِ جہاں میں سرفرازی پائی　　یہ پھل مجھے نخلِ خاکساری سے ملا　　(میر انیس)

دلی میں اگرچہ غالب۔ مومن۔ ذوق۔ ظفر اور شیفتہ جیسے صاحب کمال موجود تھے لیکن غزل کے آگے مومن کے علاوہ کسی نے رباعی کی جانب توجہ نہیں کی۔ غالب کے دیوان میں کل پندرہ سولہ رباعیاں ہوں گی۔ کسی میں حمد ہے کسی میں نعت۔ کوئی بہادر شاہ کی شان میں ہے کوئی مونگ کی دال کی تعریف میں۔ کسی میں شاعرانہ تعلّی ہے اور کسی میں غم روزگار کا رونا۔ غرض ان کی رباعیوں میں وہ شاعرانہ بلندی جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے

مفقود ہے۔

بہادر شاہ کے دیوان مطبع نول کشور ۱۳۲۲ھ کے جلد اول دوم و سوم میں رباعیاں نہیں ہیں۔

ذوق کی رباعیاں البتہ غالب سے بہتر ہیں۔ روزمرہ اور محاورہ کی زبان کا لطف غزل کی طرح رباعی میں بھی موجود ہے۔ اگرچہ مضمون کے لحاظ سے زیادہ رباعیاں حضرت اہل بیت کی تعریف اور حمد و نعت کے رنگ میں کہی گئی ہیں۔ ذوق کی یہ رباعی بہت مشہور ہے:-

اس جہل کا ہے ذوق ٹھکانا کچھ بھی ۔۔۔ دانش نے کیا دل کو نہ دانا کچھ بھی

ہم جانتے تھے علم سے کچھ جانیں گے ۔۔۔ جانا تو یہ جانا کہ نہ جانا کچھ بھی

اس دور کے دہلوی شعراء میں مومن نے البتہ کثرت سے رباعیاں کہی ہیں اور ان کی رباعیاں اپنے موضوعات کی ہمہ گیری اور فنی محاسن کی بنا پر الگ مضمون چاہتی ہیں۔ مومن کے قصیدہ، غزل اور مثنوی کے متعلق 'نگار پاکستان' کے مومن نمبر اور مختلف اشاعتوں میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن رباعی پر کسی کی نظر نہیں پڑی۔ تعداد میں کوئی ایک سو چالیس رباعیاں ہیں۔ تمام کی تمام کسی نہ کسی معنوی خصوصیت کی حامل ہیں۔ ممکن ہے مومن غزل میں غالب اور قصیدہ میں ذوق کو نہ پہنچتے ہوں لیکن مثنوی اور رباعی میں وہ ان دونوں سے برتر ہیں۔ مومن کی رباعیوں کی موضوعات لکھنوی شعراء کی طرح متعین و مخصوص نہیں۔ ہر قسم کے مضمون کو ادا کیا گیا ہے۔ بالخصوص عشقیہ واردات کو نظم کرتے ہیں۔ انھوں نے بڑا کمال دکھایا ہے۔ جو نازک خیالی، دقت بینی، خیال آفرینی اور معاملہ بندی ان کے غزل کی جان ہیں۔ وہی ان کی رباعی کی روح رواں ہیں۔ نمونتہً ایک رباعی دیکھئے:-

ہے عہدِ شباب زندگانی کا مزا ۔۔۔ پیری میں کہاں وہ نوجوانی کا مزا

اب یہ بھی کوئی دن میں فسانہ ہوگا ۔۔۔ باتوں میں جو باقی ہے کہانی کا مزا

اس دور کی رباعیوں کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی کے موضوعات میں زندگی کے تمام پہلو شامل ہو گئے تھے۔ دہلوی شعراء کی بدولت عاشقانہ اور لکھنوی شعراء کے زیر اثر مصلحانہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ رباعی میں شامل رہے اور اس ہمہ رنگی کی بدولت فوراً کئی ہمہ گیر رباعی گو شعراء پیدا ہو گئے۔

انیس و دبیر کی بڑھتی ہوئی مقبولیت و شہرت نے دوسرے شعراء کو بھی اس جانب متوجہ کیا اور رباعی مجالس عزا کے حلقہ سے نکل کر عام ادبی جلسوں اور مشاعروں میں جگہ پانے لگی۔ اب تک رباعی واقعات کربلا اور ان کے متعلقات تک محدود تھی لیکن چونکہ کربلا کا سانحہ عظیم بنی نوع انسان کے لئے ایک مستقل درسِ زندگی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے عملی طور پر اخلاقی اور سماجی سدھار کے اس میں بہت سے پہلو نکل آئے اور حالی، اکبر جیسے ادبی و قومی مصلحین نے اس صنفِ سخن کو اصلاحی اور تعمیری کاموں کے لئے شعوری طور پر منتخب کر لیا۔ حالی کے ادبی، اخلاقی اور اصلاحی کارناموں کا جائزہ لینا ہو تو ان کی نظموں کے ساتھ ان کی رباعیات کا مطالعہ بھی ضروری ہے مسدس حالی جو سرسید و حالی کی ادبی تحریک کا سب سے بڑا منشور ہے اس کے دیباچہ کے شروع و آخر کی یہ دو رباعیاں پورے مسدس کے خلاصہ کی حیثیت رکھتی ہیں:-

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی ۔۔۔ بزمِ شعراء میں شعر خوانی چھوڑی

جب سے دلِ زندہ تو نے ہم کو چھوڑا ۔۔۔ ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

پستی کا کوئی حد سے گزرنا دیکھے ۔۔۔ اسلام کا گر کر نہ ابھرنا دیکھے

مانے نہ کبھی کہ مد ہے جزر کے بعد ۔۔۔ دریا کا ہمارے جو اترنا دیکھے

حالی و اکبر دونوں نے سعدی کی طرح اخلاقیات کو شاعرانہ انداز سے رباعی کا موضوع بنایا اور اس صنف کو حسن و عشق کے لوازم و واقعات کربلا و مرثیہ اہل بیت کے مخصوص دائرے سے نکال کر زندگی کے تمام پہلوؤں پر محیط کر دیا۔ صرف مولانا حالی نے زندگی کے جن بے شمار اخلاقی پہلوؤں، اصلاحی نکتوں اور تعمیری تجویزوں کو رباعی میں جگہ دی۔ اس پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی نے اس صنف کو کتنی وسعت دی۔ ان کی رباعی کے موضوعات کی فہرست بہت طویل ہے۔

ان کی رباعیوں میں عشقیہ داستانوں کا ذاتی سوز و گداز نایاب ہے۔ ہاں قومی اور وطنی دکھ، درد، انسانی ہمدردی اور شدید اخلاص سیدھے سادے انداز بیان میں ان کے یہاں ہر جگہ ملے گا۔ یہ ان کے خلوص کی برکت ہے کہ ان کے واعظانہ اور تدریسی لہجہ میں بھی ایک خاص قسم کا لطف و اثر پیدا ہو گیا ہے۔

اکبر کی رباعیوں کا لہجہ بھی حالی کی طرح یکسر ناصحانہ ہے۔ لیکن ان دونوں کا اپنا اپنا انفرادی انداز بیان جدا ہے۔ حالی نے جس کام کو انتہائی سنجیدگی، متانت اور خاموشی سے انجام دیا۔ اکبر نے اسے طنز و ظرافت اور بعض وقت قہقہہ کی مدد سے پورا کیا۔ حالی، انیس و دبیر نے اردو رباعی پر مذہبی، قومی و اصلاحی اور اخلاقی درس کا ایسا گہرا رنگ چڑھا دیا تھا کہ اس میں ایک طرح کی یکسانگی اور میکانکیت آگئی تھی اور تنوع مضمون کے باوجود رباعی میں وہ متغزلانہ دل کشی باقی نہ رہی تھی۔ جو ان کے پیش رو شعراء میں ملتی ہے۔ اکبر کی شاعری نے اس کمی کو پورا کیا۔ انھوں نے اپنی فطری خوش طبعی کی مدد سے رباعی میں ایک نئے اسلوب کو جنم دیا جو اب تک اردو رباعی میں نایاب تھا۔ اکبر کی بدولت رباعی میں نہ صرف حسن و عشق، موعظت، مذہب، اخلاق اور پند و نصائح کے بلکہ تعمیری طنز اور مفید مزاح نگاری کو بھی جگہ مل گئی۔ ایک رباعی دیکھئے:۔

کچھ بھی نہیں چاہئے وہ چندے کے سوا — اس باغ میں کیا دھرا ہے پھندے کے سوا
گلچیں ہے ہر اک۔ نہیں ہے بلبل کوئی — اس نکتے کو کون سمجھے بندے کے سوا

اسمٰعیل میرٹھی بھی حالی اور اکبر کے ہم نوا تھے۔ ادب کو نئی راہ لگانے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ اسمٰعیل بچوں کے شاعر تھے لیکن انھوں نے بچوں کے لئے رباعیاں نہیں کہیں۔ ان کے کلیات میں چالیس بیالیس رباعیاں ہیں۔ جن میں حالی و اکبر کا مصلحانہ انداز ہر جگہ نمایاں ہے۔ ایک رباعی بطور نمونہ نقل ہے:۔

پانی میں ہے آگ لگانا دشوار — بہتے ہوئے دریا کو پھیر لانا دشوار
دشوار سہی مگر نہ اتنا دشوار — بگڑی ہوئی قوم کو بنانا دشوار

اس عہد میں امیر مینائی اور پیارے صاحب رشید نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ پیارے صاحب رشید رباعی کے لئے خاص طور پر ممتاز ہیں زبان و بیان کے اعتبار سے وہ اپنے استاد انیس کے مقلد ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے وہ اپنی انفرادی شان رکھتے ہیں۔ "بڑھاپا" کے موضوع پر ان کی رباعیاں ہیں جو بڑی دلکش اور پر اثر ہیں۔ ایک رباعی یہ ہے:۔

ایسا بھی نہ انقلاب دیکھا ہو گا — کیا میری طرح شباب دیکھا ہو گا
کہتا ہوں جو میں کہ تھی جوانی میری — پیری کہتی ہے خواب دیکھا ہو گا

امیر مینائی کی رباعیاں زیادہ تر نعتیہ ہیں۔ لیکن ان میں اکثر جگہ ادبی شان و شاعرانہ لطافت موجود ہے۔ ان کے دیوان "محامد خاتم النبیین" میں متعدد نعتیہ رباعیاں نظر آتی ہیں۔ ایک یہ ہے:۔

ہیں زیرِ مزار خوابِ راحت میں حضور　　اب بھی ہے مگر فیض سے عالم معمور
یہ سِر خفی ہے عین اعلان و ظہور　　فانوس میں شمع ساری محفل میں نور

غالب کے شاگرد میر مہدی مجروح کا شمار بھی اسی دور میں کرنا مناسب ہے۔ دیوان مہدی مجروح مطبع سرفراز دہلی ۱۳۰۰ھ میں ان بتیس رباعیاں ہیں جن میں زیادہ تر اہل بیت کی مدح و ثنا اور واقعات کربلا کا ذکر کیا گیا ہے۔ چند ایک رباعیاں عشقیہ ہیں اور دہلوی رنگ کی یادگار ہیں۔ مثلاً ان کی یہ رباعی۔

ان کو کبھی ادھر کو آنا ہی نہیں　　قسمت میں ہماری چین پانا ہی نہیں
ہر ایک کی بود و باش کی مقرر ہے جا　　پر یار کے ظلم کا ٹھکانا ہی نہیں

شاد عظیم آبادی کی رباعیاں بھی ان کے مخصوص متغزلانہ رنگ میں ہیں۔ حمید عظیم آبادی نے جو مجموعہ رباعیات شایع کیا ہے۔ اس ان کی تعداد پچانوے ہے جن میں زیادہ تر معرفت و تصوف کی ترجمانی کی گئی ہے ایک رباعی ملاحظہ ہو۔

تنہا ہے چراغ دور پروانے ہیں　　اپنے جو تھے کل وہ آج بیگانے ہیں
نیرنگیِ دنیا کا نہ پوچھو احوال،　　قصے ہیں۔ کہانیاں ہیں، افسانے ہیں

داغ اور عزیز لکھنوی کے یہاں بھی اگرچہ چند رباعیاں ملتی ہیں لیکن ان میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔

دورِ حاضر کو رباعی کے عروج و فروغ کا دور کہنا چاہیے۔ حالی و اکبر کے زیرِ اثر اکثر شعراء اس طرف متوجہ ہوئے اور چند ہی دن ان رباعیات کے پورے پورے مجموعے منظرِ عام پر آنے لگے۔ اس عہد میں امجد حیدر آبادی۔ جوش۔ فانی۔ سیماب۔ فراق۔ محروم۔ روان۔ آسی، اور یگانہ وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ حسرت۔ اصغر اور جگر نے اس طرف توجہ نہیں کی۔ کلیاتِ فانی میں سو کے قریب رباعیاں ہیں۔ اس میں وہی حسرت خیزی۔ یاس انگیزی۔ غم کوشی۔ سوز و گداز اور درد و اثر ہے۔ جو ان کی غزل کی جان ہے فانی کی رباعیاں قدما اور متوسطین کی رباعیوں کی یاد دلاتی ہیں اور لفظی و معنوی محاسن سے مالا مال ہیں۔ ...... ان کی بعض رباعیوں میں عقاید مذہبی۔ ذاتی حالات اور شاعرانہ تعلّی کا بھی اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے یہاں غزل کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ ایک رباعی ملاحظہ ہو۔

بجھتی ہی نہیں شمع۔ جلے جاتی ہے　　کٹتی ہی نہیں رات۔ ڈھلے جاتی ہے
جاری ہے نفس کی آمد و شد فانی　　سینے میں چھری ہے کہ چلے جاتی ہے

سیماب کی رباعیوں میں حُسن و عشق کا ذکر نہیں۔ بلکہ سیاسی۔ قومی اور جنگی رجحانات کی آئینہ داری ہیں۔ ایک رباعی دیکھیے۔

انسان بنا تھا عیش و عشرت کے لئے　　اور اب محتاج ہے مسرت کے لئے
یہ چاند یہ سورج یہ زماں اور مکاں　　سب اس کے لئے یہ جنگ و غارت کیلئے

تلوک چند محروم اور جگت موہن لال رواں اس عہد کے بڑے اہم اور ممتاز رباعی نگاروں میں سے ہیں۔ خیال کی پاکیزگی۔ بیان کی روانی۔ عام جذباتِ انسانی کی ترجمانی۔ اخلاقی تلقین اور حُسنِ فطرت کی نقاشی محروم کی رباعیات کی اہم خصوصیت ہے۔ محروم مشرقی تمدن کی پیدا ہیں اور ادبی و قومی، اصلاحی تحریک میں اکبر کے ہمنوا معلوم ہوتے ہیں۔ کئی رباعیوں میں تعلیم نسواں اور عورتوں کی بے باکی و بے حجابی کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ ان کے یہاں غم و یاس کی عکاسی بھی کہیں کہیں ملتی ہے۔ پھر بھی بحیثیت مجموعی ان کی رباعیات کا انداز مصلحانہ ہے۔ ایک رباعی نقل کی جاتی ہے۔

دُنیا نے عجب رنگ جما رکھا ہے　　　ہر اک کو غلام اپنا بنا رکھا ہے
پھر لطف یہ ہے جس سے پوچھو وہ کہے　　　اس عالمِ آب و گِل میں کیا رکھا ہے

جگت موہن لال رواں (۱۸۸۷ تا ۱۹۳۱ء) کی رُباعیاں خاص حیثیت رکھتی ہیں۔ رواں ان لوگوں میں ہیں جنھوں نے اوّل اوّل شعوری طور پر رُباعی کو اپنایا اور اپنے ہم عصروں کی توجہ اس پس افتادہ صنف کی جانب مبذول کرائی۔ رواں کے خیالات چکبست سے ملتے جلتے ہیں وطنی سیاسی اور قومی تصورات ان کے یہاں اکثر جگہ جھلکتے ہیں۔ ہندو تہذیب۔ مذہبی روایات۔ مقامی فطری مناظر۔ قومی و تاریخی سانحات اور مقامی رنگ روپ کو اردو شاعری میں داخل کرنے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ زبان کی صفائی اور لفظی صناعی پر وہ اکثر زور دیتے ہیں۔ مثلاً:-

تا بع ہمیں عقل کا کئے دیتی ہے　　　آزادیِ دل فنا کئے دیتی ہے
تہذیب کی عظمتوں سے ہم باز آئے　　　فطرت سے ہمیں جُدا کئے دیتی ہے

عبدالباری آسی کی رُباعیوں کا مجموعہ مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۹۴۷ء میں شایع ہوا تھا۔ اس میں تقریباً چھ سو رباعیاں شامل ہیں۔ آسی غزل گو شاعر تھے اور چونکہ انھوں نے مختلف اساتذہ سے اصلاح لی اس لئے ان کے کلام میں انفرادیت نہ پیدا ہو سکی۔ یہی حال ان کی رُباعیوں کا ہے۔ بعض رُباعیوں میں نا امیدی، یاس اور درد و غم کی کامیاب ترجمانی ملتی ہے۔ ایک رُباعی دیکھئے:-

آساں بھی یہی ہے اور یہی مشکل ہے　　　دریا بھی یہی ہے اور یہی ساحل ہے
جو کچھ کرنا ہے زندگی میں کر لو　　　غربت بھی یہی ہے اور یہی منزل ہے

یگانہ کا نام بھی رُباعی نگاروں میں خاصہ اہم ہے۔ ان کی رباعیوں میں وہی کڑک۔ گرج۔ تندی۔ تیزی، زندگی کی ولولہ خیزی اور زود اثری ہے۔ جو ان کی غزلوں سے ہے۔ یگانہ کے مجموعۂ کلام "گنجینہ" میں ۱۴۳ رُباعیاں شامل ہیں۔ نمونتہً ایک رُباعی دیکھئے:-

دل کو حد سے سوا دھڑکنے نہ دیا　　　قالب میں روح کو پھڑکنے نہ دیا
کیا آگ تھی سینے میں جسے فطرت نے　　　روشن تو کیا مگر بھڑکنے نہ دیا

اثر صہبائی کی رباعیوں کے دو مجموعے "جامِ صہبائی" اور "جامِ طہور" شائع ہو چکے ہیں۔ اثر صہبائی بھی آسی لکھنوی کی طرح رُباعی نگاری میں منفرد اسلوب کے مالک نہ بن سکے انھوں نے کبھی اپنے بھائی امین حزیں سے اصلاح لی کبھی، اثر لکھنوی کو کلام دکھایا کبھی تاجور نجیب آبادی اور تریا گھنی سے مشورۂ سخن کیا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا اپنا کوئی الگ رنگ نہ پیدا ہو سکا۔ بطور نمونہ ہم ان کی ایک رباعی اس جگہ نقل کرتے ہیں:-

گزری ہے جگر کے زخم سیتے سیتے　　　زہرابِ الم کے جام پیتے پیتے
سو بار اگرچہ کوہِ غم بھی ٹوٹے　　　گردن نہ کبھی جھکے گی جیتے جیتے

امجد حیدر آبادی البتہ اس دور میں اُردو رُباعی کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اس صنفِ سخن کی طرف خصوصی توجہ کی ہے۔ جوش اور فراق کا بھی بڑا احسان ہے۔ لیکن فراق پہلے غزل گو ہیں اور بعد کو رُباعی گو۔ یہی حال جوش کا ہے۔ وہ نظم نگار پہلے ہیں اور بعد کو رُباعی نگار۔ لیکن امجد اوّل و آخر صرف رُباعی گو ہیں۔ ان کی رباعیات کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ امجد کو رُباعی کے فن پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ جو فنی پختگی ان کے یہاں ملتی ہے وہ کہیں یہاں نظر نہیں آتی۔ لوگ رُباعی کے وزن سے گھبراتے ہیں۔ رُباعی کے وزن میں غالب جیسا شخص دھوکا کھاتا ہے۔ لیکن امجد ہیں کہ نظمیں بھی رُباعی کے وزن میں کہتے ہیں۔ ان کے مجموعۂ کلام میں کئی نظمیں رُباعی کی بحر میں ہیں۔ امجد صوفی منش۔ قانع۔ متوکل۔ خدا ترس آدمی ہیں۔ ان کے موضوعات اگرچہ تصوف، توحید، عشقِ حقیقی اور

عرفانِ سرمدی تک محدود ہیں۔ پھر بھی پھیکا پن کہیں نہیں بلکہ ایک ایسی رندانہ سرمستی اور ایسی عارفانہ سرمستی رچی ہوئی ہے جو معمولی سے معمولی بات میں غزل کا سا کیف و اثر پیدا کر دیتی ہے۔ مولوی وحید الدین سلیم پانی پتی ان کو زندہ سرمد کہا کرتے تھے۔

اس جگہ امجد کی ہم دو رباعیاں نقل کرتے ہیں:

(۱)
انسان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں — نادان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں
لاحول ولا قوۃ الا باللہ — شیطان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں

(۲)
ہیں مستِ شہود۔ تو بھی میں بھی — ہیں مدعیِ نمود تو بھی میں بھی
یا تو ہی نہیں جہاں میں یا میں ہی نہیں — ممکن نہیں دو دو وجود۔ تو بھی میں بھی

جوش پہلے غزل کی طرف مائل ہوئے۔ اور پھر نظم کی طرف اور شاید حیدرآباد کے قیام میں امجد کے زیرِ اثر رُباعی کو اپنایا۔ فکری تسلسل، وحدتِ خیال، زورِ بیان اور شکوہِ الفاظ رُباعی کی بنیادی ضرورتیں ہیں اور چونکہ یہ چیزیں جوش میں طبعاً موجود ہیں۔ اس لئے انھوں نے نظم کی طرح رُباعی میں بھی جلد ایک ممیز جگہ پیدا کر لی۔ جس طرح امجد موضوع اور مواد کے اعتبار سے سرمد کے قریب ہیں اسی طرح جوش اپنی رندانہ جسارت کی وجہ سے عمر خیام سے قریب ہیں۔ جوش نے تصوف، فلسفہ، رموزِ فطرت، اسرارِ حقیقت، عرفانِ ذات، شراب، اس کے لوازم، شباب اور اس کے مقتضیات پر مختلف پہلوؤں سے اظہارِ خیال کیا ہے۔ مثلاً:

دل جو نگہِ رہ براہ گاہے گاہے — رو لیتے ہیں جھک کے آہ گاہے گاہے
اس ڈر سے خودی خدا نہ بن جائے کہیں — کر لیتے ہیں ہم گناہ گاہے گاہے

ساقی کا بہر رنگ نظارہ کر لوں — مرتے مرتے بھی اک اشارہ کر لوں
آدم کا ہوں ناخلف جو اے زندہ شیخ — عصیاں سے اگر کبھی کنارا کر لوں

فراق جدید اردو غزل کے بانیوں میں ہیں۔ نئے سماجی اور نفسیاتی حقایق کو حیات خیز رومانیت اور کیف آور تغزل کے ساتھ شاعری میں رچانے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ ان کی رُباعی نگاری کی عمر دوسرے ہم عصروں کے مقابلہ میں بہت کم ہے۔ پھر بھی وہ اپنی فنی بصیرت، اچھوتے اسلوب اور موضوع کی ندرت کے سبب بہت جلد صفِ اول کے اردو رُباعی نگاروں میں شامل ہو گئے۔

فراق کی رُباعیاں معنوی حیثیت جوش و امجد دونوں سے مختلف ہیں۔ امجد کی روحانیت، جوش کی آتش نفسی اور انقلاب انگیزی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ وہ طبعاً جمال پرست و رومان پسند واقع ہوئے ہیں۔ اور ان کا یہی شدید جمالیاتی احساس اور عمیق رومانی تفکر جو فطرت کے پیکرِ سادہ سے حسنِ پرکار کے رنگا رنگ پہلو پیدا کر لیتا ہے، ان کی رباعیات کا طرۂ امتیاز ہے۔ معاملاتِ محبت کی شاعرانہ تعلیل فطرت کی ترجمانی اور حسنِ مجسم کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں اور رُباعی نگاری میں مصوری کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔

فراق نے اپنی رباعیات کو شعوری طور پر قدیم ہندو ثقافت اور معاشرت کا ترجمان بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس کے لئے انھوں نے بعید از قیاس استعارات و تلمیحات اور نامانوس سنسکرت الفاظ کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے۔

رس میں ڈوبی ہوئی تو اور نکھری شوخی — دُھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی
معصوم ہے کتنی روٹھ جانے کی ادا — آنکھوں میں سرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی

پلکوں سے برس رہی ہے امرت کی پھوار — جوبن میں بسنت کے ترنگوں کی بہار
یہ روپ سنگھاسن نگ کلیکا سے ادھر — وہ رنگ کر رہی ہے اوشا سرنگار

خواجہ دل محمد دلؔ، صفیہ شمیم ملیح آبادی، حیدر دہلوی، وحشت کلکتوی، فارغ بخاری، پروفیسر شور، سیف الدین سیف، جگن ناتھ آزاد اور

واسوخت

اردو کا پہلا واسوخت

(سید شاہ ولی الرحمن ولی ایم۔اے)

غالباً حضرت امیر خسرو دہلوی سب سے پہلے مصنف تھے جنہوں نے "ہندوی" زبان میں چیتیں سنائیں۔ گیت گائے، پہیلیاں بجھوائیں۔ دو سخنے بیان کئے۔ ان چیزوں نے بقائے دوام اور قبول عام کا خلعت پہن لیا ہے۔ اگرچہ ان تمام چیزوں کی نسبت امیر خسرو کی طرف مشکوک سمجھی گئی ہے تاہم اس قدر یقینی ہے کہ ان میں سے کچھ چیزیں انہی کی حسن فکر کا نتیجہ ہیں۔ موصوف کی پیدائش کا سال سنہ ۱۲۵۳ء اور وفات سنہ ۱۳۲۵ء ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تیرھویں صدی عیسوی کے اواخر میں اردو شاعری کی بنیاد پڑ چکی تھی اردو نثر کی ابتدا کب ہوئی اس بات کی تحقیق مشکل ہے۔ سب سے پہلی کتاب جو نثر میں لکھی گئی اور اب حیدرآباد سے چھپ کر شائع ہو چکی ہے معراج العاشقین ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس مذہبی رسالے کے مصنف حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز ہیں۔ خواجہ صاحب سنہ ۱۳۲۱ء میں پیدا ہوئے اور سنہ ۱۴۲۲ء میں انھوں نے وفات پائی۔ گویا یہ کتاب چودھویں صدی عیسوی کے اواخر میں لکھی گئی تھی۔ بہرکیف اردو زبان کی پیدائش کو کم از کم ساڑھے چھ سو سال تو ضرور ہوئے۔

لیکن کس قدر افسوس کا مقام ہے کہ اردو زبان کی صحیح و مکمل، جامع و مبسوط تاریخ اب تک مرتب نہ ہو سکی۔ اردو شاعری کے ابتدائی دور میں کوئی تذکرہ نہیں لکھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو زبان کی ابتدائی تاریخ تاریکی میں ہے۔ سب سے پہلا تذکرہ میر نے سنہ ۱۱۶۵ھ (م سنہ ۱۷۵۲ء) میں لکھا جس کا نام نکات الشعراء ہے۔ گردیزی نے بھی اسی سال اپنا تذکرہ مرتب کیا۔ اس کے بعد متعدد تذکرے لکھے گئے۔ مثلاً قائم کا مخزن نکات (سنہ ۱۱۶۸ھ) میر حسن کا تذکرہ شعرا (سنہ ۱۷۷۴ء) خلیل عظیم آبادی کا گلزار ابراہیم سنہ ۱۷۸۳ء شفیق کا چمنستان شعرا (سنہ ۱۱۷۵ھ) مصحفی کا تذکرہ شعرائے ہندی (سنہ ۱۲۰۹ھ) اور ریاض الفصحا (سنہ ۱۲۳۶ھ) قائم کا مجموعہ نغز سنہ ۱۲۲۱ھ شیفتہ کا گلشن بیخار (سنہ ۱۲۵۰ھ) لطف کا گلشن ہند (سنہ ۱۸۰۱ء / ۱۲۱۵ھ) وغیرہ وغیرہ۔ تذکروں کی فہرست نہایت طویل ہے اس لئے نظرانداز کیا ہوں۔ ان تذکروں میں خامیاں بہت ہیں۔ ان میں علمی ترتیب کی بڑی کمی نظر آتی ہے۔ تذکرہ نویس حضرات نہ زبان کی ابتدا اور نشو و نما سے بحث کرتے ہیں۔ نہ شعرا کے حالات تفصیل سے لکھتے ہیں نہ زبان کے ارتقا کے مدارج دکھاتے ہیں نہ شعرا کی شخصیت اجاگر کرتے ہیں۔ ان حضرات کو تحقیق و تنقید سے دور کا بھی لگاؤ نہیں۔ تنقید کا یہ حال ہے کہ اس کو مشاعرے کی واہ واہ اور سبحان اللہ سے زیادہ اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ جدید اصول پر سب سے پہلے آزاد نے تقریباً سنہ ۱۸۸۰ء میں آبحیات لکھی۔ جس میں زبان کی تاریخ سے بھی بحث کی اور شاعری کے مختلف دور قائم کر کے تدریجی ارتقا بھی دکھایا۔ شعرا کے حالات بھی ذرا تفصیل سے لکھے اور ان کے کلام پر اپنی سمجھ اور صلاحیت کے مطابق تنقید بھی کی۔ آزاد کی انشا پردازی مسلم ہے۔ ان کی تحریر میں تمثیلی کیفیت پائی جاتی ہے۔ آب حیات میں شعرا چلتے پھرتے، ہنستے بولتے مشاعروں میں شرکت کرتے اور شعر پڑھتے نظر آتے ہیں۔ یہ خوبی کسی اور

تذکرے میں نہیں پائی جاتی۔ لیکن اس کتاب میں تاریخی ثقاہت کی بڑی کمی ہے۔ آزاد کے بہت سے بیانات غیر مستند بلکہ بعض محض بے بنیاد ہیں۔ تذکروں میں ایک بڑی فروگذاشت یہ نظر آتی ہے کہ عموماً صرف شعرا کا ذکر کیا جاتا ہے اور نثر نگاروں کا کچھ ذکر ہے بھی تو اسی قدر جتنا آٹے میں نمک ہوتا ہے۔ تقریباً پچیس سال کے اندر دکن سے کئی تذکرے شائع ہوئے ہیں مثلاً اردوئے قدیم دکن میں اردو، اردو شہپارے۔ ان کتابوں میں قدیم ادبیات اردو سے بحث کی گئی ہے۔ ارباب نثر میں ان قدیم اردو مصنفین کا ذکر ہے جن کو تعلق فورٹ ولیم کالج سے تھا۔ پنجاب میں اردو از محمود شیرانی۔ اس کتاب میں اس بات کا دعویٰ کیا گیا ہے کہ اردو کی ابتدا پنجاب میں ہوئی۔ اردو شہپارے میں ولی کے دور تک کی ادبیات سے بحث کی گئی ہے۔ مولوی محمد یحییٰ تنہا نے سیر المصنفین دو جلدوں میں لکھی لیکن تحقیق سے مطلق کام نہ لیا اور آزاد کی اندھی تقلید میں اردو کی پیدائش کا غلط نظریہ بیان کیا اور قدیم نثر نگاروں کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ یہ کتاب نثر نگاروں سے متعلق ہے۔ لیکن آب حیات کے ابتدائی صفحات کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ سکسینہ کی تاریخ ادب اردو میں نظم و نثر سے بحث کی گئی ہے، لیکن ادب شناسوں کے ذوق کی پوری آسودگی نہیں ہوتی کیونکہ تنقید و تبصرہ میں افراط و تفریط پائی جاتی ہے۔ مرزا محمد عسکری صاحب نے اس کتاب کا ترجمہ کر کے بہت سی مفید اور قابل قدر باتیں اضافہ کی ہیں، پھر بھی قدیم اردو نثر لیچر کی تاریخ نامکمل رہ گئی۔ اس سے بہتر کتاب ڈاکٹر بیلی کی تاریخ ادب اردو ہے جس میں دریا کو کوزے میں بند کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسوس ہے کہ ڈاکٹر بیلی نے بھی متعدد جگہ ٹھوکریں کھائی ہیں اور ان کے بیانات انتہا سے زیادہ مختصر، نامکمل اور تشنہ ہیں مذکورہ بالا پنجابی اور دکنی تذکرے بھی جامع اور مکمل نہیں اور ان کے نام ہی سے ان کی حدود متعین ہو جاتی ہے۔

غرضیکہ میرا نظریہ اپنی جگہ پر قائم ہے یعنی اردو زبان کی صحیح اور مکمل اور جامع و مبسوط تاریخ کسی نے اب تک نہیں لکھی۔ خمخانۂ جاوید ہے تو بہت مبسوط تذکرہ جو کئی جلدوں میں تمام ہوا ہے۔ لیکن اس کو شاعروں کی فہرست کہنا زیادہ موزوں ہے۔ اردو کی جامع اور مکمل تاریخ کی ترتیب و تدوین میں بہت سی دقتیں سد راہ ہیں۔ کتنے مصنفین ہیں جن کے نام سے بھی لوگ آشنا نہیں اور جن کی تصنیفیں ہنوز گوشۂ گمنامی میں پڑی ہوئی ہیں۔ خاص کر صوبۂ بہار کے ارباب ادب کی طرف بہت بے توجہی برتی گئی ہے۔ ضرورت ہے کہ ان تمام قلمی کتابوں کو شائع کر دیا جائے اور ان کے مصنفین کے سنین ولادت و وفات اور ضروری ضروری حالات کی تحقیق کی جائے یہ راہ بڑی دشوار گزار ہے، اس "ہفتخوان" کو طے کرنے کے لئے رستمانہ جرأت کی ضرورت ہے۔ ابھی تک عوام کو اس کا صحیح علم نہیں کہ پہلا غزل گو اور قصیدہ گو کون تھا، سب سے پہلے رباعی اور مثنوی کس نے لکھی اور واسوخت کی اولیت کا تاج کس کے سر پر رکھا جائے۔ جن شعراء و ادبا نے کافی شہرت بھی حاصل کر لی ہے۔ ان میں سے بھی بعض ایسے ہیں جن کی ولادت یا وفات کا صحیح سال معلوم نہیں۔ مثلاً پبلک کو ہنوز معلوم نہیں کہ دلی دکنی کس سال پیدا ہوئے اور کب مرے۔ میر و سودا، مصحفی و انشا، ناسخ و آتش کا صحیح سال ولادت کیا ہے۔ بعض شعراء کے سال ولادت و وفات کے تعین کی کوشش بھی جو کی گئی ہے وہ محض ظنی و قیاسی ہے۔ اسی لاعلمی کا نتیجہ ہے کہ مضمون نگار حضرات اپنے مضامین میں قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ اس لئے ضرورت ہے کہ ایک مجلس ادارہ قائم کی جائے جس کے ارکان اردو زبان کی تاریخ کا صحیح علم رکھتے ہوں۔ ان کی طبیعت میں تحقیق و تنقید کا کافی مادہ ہو مذاق صحیح اور وجدان سلیم ہو۔ شعر و ادب کا ذوق بلند ہو اور انشا پردازی بھی اچھی خاصی ہو اور یہ مجلس ایک ایسی مبسوط تاریخ ترتیب کرے جو جامع و مکمل اور صحیح و معیاری ہو۔ لیکن اس اہم خدمت کے سرانجام کی اب توقع نہیں۔

تہی ساغر حریفاں مست خواب انصاف کو ساقی دل ما ذوق صافی دارد اما صاف کو ساقی

اس مقالے میں مجھے واسوخت کی ایجاد سے متعلق کچھ کہنا ہے۔ واسوخت معاملہ بندی کی انتہا ہے۔ اس میں معشوق سے جلی کٹی باتیں کی جاتی ہیں اور ظلم و ستم سے مجبور ہو کر کسی اور پری پیکر سے دل لگانے کی دھمکی دی جاتی ہے۔ واسوخت کی ابتدا ایران میں ہوئی اور سب سے پہلے وحشی یزدی نے واسوخت لکھا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اردو میں واسوخت کی ایجاد کا سہرا کس کے سر ہے۔ نگار ۱۹۵۰ء کے اگست نمبر میں محمد حسن صاحب ایم۔ اے نے واسوخت پر ایک مضمون لکھا ہے لیکن انھوں نے اس مضمون میں واسوخت کی ایجاد سے متعلق کوئی تحقیق پیش نہیں کی ہے۔ محض آزاد کا قول نقل کرنے پر اکتفا کی ہے کہ واسوخت کے موجد میر ہیں۔ عظیم آباد کے رسالہ معاصر ۱۹۵۱ء کے ستمبر نمبر میں اردو زبان کے مشہور محقق قاضی عبدالودود بار ایٹ لا نے ایک تحقیقی مقالہ بہ عنوان "اردو کا پہلا واسوخت" سپرد قلم کیا ہے جس میں واسوخت کی ایجاد سے بحث کی ہے لیکن حسب عادت بہت اختصار سے کام لیا ہے۔ کاش اس مضمون میں کچھ اور کاوش اور تفصیل سے کام لیا جاتا۔ ابھی تک دنیا یہی جانتی تھی کہ اردو میں سب سے پہلے میر نے واسوخت لکھا۔ لیکن قاضی صاحب نے تحقیق کا قدم آگے بڑھایا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو میں واسوخت کے موجد شاہ مبارک آبرو تھے۔ جن کا سال وفات قاضی صاحب کی تحقیق کے مطابق ۱۱۴۶ھ ہے۔ میر کی پیدائش غالباً ۱۱۳۵ھ میں ہوئی۔ گویا میر صرف گیارہ سال کے تھے کہ آبرو نے وفات پائی۔ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ جو واسوخت قاضی صاحب نے پیش کیا ہے وہ آبرو ہی کا لکھا ہوا ہے تو ماننا پڑے گا کہ آبرو ہی واسوخت کے موجد تھے۔ قاضی صاحب کے مضمون مذکورہ سے متعلق کچھ اور باتیں بیان کرنا چاہتا ہوں۔

قاضی صاحب رقم طراز ہیں کہ "میر کے کلیات مطبوعہ میں دو واسوخت ہیں۔ ان کے ابتدائی مصرعے یہ ہیں۔

(۱) طرز اے رشکِ چمن اب تری کچھ تازی ہے

(۲) سچ کہو شہر میں صحرا میں کہاں رہتے ہو"

لیکن یہ بیان محلِ نظر ہے کیونکہ جب میں مطبوعہ کلیات پر نظر ڈالتا ہوں تو دو ہی نہیں بلکہ چار واسوخت ملتے ہیں۔ محمد حسن صاحب ایم۔ اے بھی لکھتے ہیں کہ میر کے چار واسوخت نہ صرف ان کے مطبوعہ دیوان میں موجود ہیں بلکہ واسوختوں کے ان تمام مجموعوں میں موجود ہیں بلکہ واسوختوں کے ان تمام مجموعوں میں بھی شامل ہیں جو اسی دور میں لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے۔ میرے پاس کلیات میر کا ایک پرانا نسخہ ہے جو "مطبع نامی منشی نولکشور" میں طبع ہوا تھا۔ سن طباعت درج نہیں ہے۔ اس میں میر کے چار واسوخت موجود ہیں۔ میں ہر واسوخت کا پہلا بند نقل کر دیتا ہوں:-

(۱) طرز اے رشکِ چمن اب تری کچھ تازی ہے — ساتھ غیروں کے مرے حق میں سخن سازی ہے
داغ رکھنے کو مرے ان ہی سے گل بازی ہے — ہمدمی ان سے ابھی سب سے ہم آوازی ہے
گوش کر میرے بھی شکوے کی طرف گل کے رنگ
رکتے رکتے روشِ غنچہ ہوا ہوں دل تنگ

(۲) سچ کہو شہر میں صحرا میں کہاں رہتے ہو — یاں بہت رہتے ہو خوش باش کہ واں رہتے ہو
ان دنوں یاروں کی آنکھوں سے نہاں رہتے ہو — خوش رہو میر مری جان جہاں رہتے ہو
اک طرف بیٹھے ہوئے ہم بھی لہو پیتے ہیں
عشق کی جان کو دیتے ہیں دعا جیتے ہیں

(۳) یاد ایام کہ خوبی سے خبر تجھ کو نہ تھی — سرمہ و آئنہ کی اور نظر تجھ کو نہ تھی
فکر آراستگیٔ شام و سحر تجھ کو نہ تھی — زلفِ آشفتہ کی سدھ دو دو پہر تجھ کو نہ تھی
شانہ تھا نابلد کوچۂ گیسو تیرا
آئینہ کاہے کو تھا حیرتی رو تیرا

(۴) ایک دن وے تھے کہ تم کو نہ فریب آتے تھے — ادے سوئے بھی مرے آگے اٹھا جاتے تھے
مدعی کاہے کو مجلس میں جگہ پاتے تھے — چھوتے تھے پاؤں تو پھر سر میں دہی کھاتے تھے
یا تو اب شام و سحر پاس لگے رہتے ہیں
کرکے سرگوشی جو کچھ چاہتے ہیں کہتے ہیں

غالباً اب کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ میرؔ کے چار واسوخت ہیں۔

آگے چل کر قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ: "ایسے شعرا کے کلام کا جائزہ لینے سے جو زمانے کے اعتبار سے مقدم ہیں، حسب ذیل واسوختوں کا پتہ چلتا ہے:۔

(۱) سوداؔ (سال ولادت ۱۱۱۵ھ کے لگ بھگ اور سال وفات ۱۱۹۵ھ) کلیات مطبوعہ (نولکشوری) میں ایک واسوخت ہے:۔

یا الٰہی کہوں اب کس سے میں اپنا احوال — زلفِ خوباں کی مرے دل کو ہوئی ہے جنجال

(۲) حشمتؔ (سال ولادت قریب ۱۱۱۰ھ سال وفات ۱۱۶۳ھ) ایک قدیم بیاض میں جو جناب حکیم سید محمد صالح صاحب کی ملک ہے اور کچھ کم دو سو سال قبل کی لکھی ہوئی ہے۔ حشمتؔ کا وہ واسوخت ملتا ہے جس کا ذکر تذکرہ میر حسنؔ میں ہے۔

کیوں رے دل جا ہی پھنسا میں تجھے کہتا تھا — عشق ہے دامِ بلا میں نہ تجھے کہتا تھا

(۳) تاباںؔ (سال ولادت ۱۱۲۵ھ اور ۱۱۳۰ھ کے درمیان وفات ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ کے درمیان) دیوان مطبوعہ میں ترکیب بند کے نام سے ایک واسوخت درج ہے:۔

ہر بنِ مو کے تئیں اپنے زباں کرتا ہوں — وا طرح غنچہ کے اب اپنا دہاں کرتا ہوں

(۴) حاتمؔ (سال ولادت ۱۱۱۱ھ سال وفات ۱۱۹۷ھ) دیوان زادہ کے قلمی نسخے میں جو رام پور میں ہے ایک واسوخت موجود ہے۔ غلطی سے میں نے اس کا پہلا شعر نقل نہیں کیا۔"

آزادؔ نے سوداؔ کے متعلق لکھا ہے کہ ۱۱۹۵ھ میں تقریباً ستر برس کی عمر میں انتقال کیا۔ گل رعنا میں بھی اسی کی تقلید کی گئی ہے۔ اس بنا پر سوداؔ کا سال ولادت ۱۱۲۵ھ قرار پاتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر ڈاکٹر بیلیؔ نے بھی سوداؔ کی پیدائش کا سال ۱۷۱۳ء (۱۱۲۵ھ) درج کیا ہے۔ لیکن یہ سب ظن و قیاس ہے۔ سوداؔ کی پیدائش کا صحیح سال پردۂ خفا میں ہے۔ معلوم نہیں کس بنا پر قاضی عبدالودود صاحب کا اصرار ہے کہ سوداؔ ۱۱۱۵ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے تھے۔ مضمون کے حاشیہ میں انھوں نے لکھا ہے کہ یہ ان کی اپنی تحقیق ہے۔ اس سلسلہ میں ایک بات کھٹکتی ہے۔ عام طور پر مشہور ہے کہ سوداؔ نے شاہ حاتمؔ کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کیا تھا، آزادؔ کا بیان ہے کہ حاتمؔ نے دیوان زادہ کے دیباچہ میں اپنے پینتالیس شاگردوں کا ذکر کیا ہے جن میں ایک سوداؔ بھی ہیں۔ حاتمؔ کا سال ولادت ۱۱۱۱ھ ہے۔ اب اگر سوداؔ کا سال ولادت ۱۱۱۵ھ کے لگ بھگ قرار دیا جائے تو اس حساب سے حاتمؔ، سوداؔ سے

عمر میں صرف چار سال بڑے ٹھہرتے ہیں اور یہ بات خلاف قیاس ہے کہ سن کے قلیل تفاوت کے باوجود سوداؔ جیسے زبردست شاعر نے حاتمؔ سے اصلاح لی ہو۔ غرض حاتمؔ کی استادی اور سوداؔ کی شاگردی کی روایت صحیح نہیں معلوم ہوتی۔ پھر بھی یہ بات تحقیق طلب ہے کہ سوداؔ کس سن میں پیدا ہوئے تھے۔ جن حضرات کو اس قبیل کی تحقیقات کا شوق ہو اور موقع حاصل ہو اور قلمی و مطبوعہ ماخذ پر دسترس ہو تحقیق کی طرف متوجہ ہو کر قاضی صاحب کے بیان کی تصدیق یا تردید کریں، یہ ایک مفید کام ہوگا۔

قاضی صاحب نے حشمتؔ کے واسوخت کا ذکر کیا ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ قاضی صاحب نہایت اختصار پسند واقع ہوئے ہیں۔ وہ اپنے مضامین میں شعراء کا صرف تخلص درج کرنے پر اکتفا کرتے ہیں جس سے اکثر غلط فہمی واقع ہو جاتی ہے۔ تخلص کا یہ حال ہے کہ وہ کوئی مابہ الامتیاز چیز نہیں، کیونکہ ایک ایک تخلص کے کئی کئی شاعر ہوتے ہیں۔ مثلاً اکبرؔ الہ آبادی، اکبرؔ داناپوری، اکبرؔ میرٹھی، شوقؔ قدوائی، شوقؔ نیموی، شوقؔ سندیلوی۔ نسیمؔ دہلوی، نسیمؔ لکھنوی، نسیمؔ بھرتپوری۔ اس لئے نام کے ساتھ تخلص درج کرنے کا طریقہ زیادہ محفوظ و مستقیم ہے کہ اس سے اشتباہ و التباس واقع نہیں ہو سکتا۔ حاتمؔ کے معاصرین میں حشمتؔ تخلص کے دو شاعر تھے ایک محمد علی حشمتؔ جو میر عبدالحئی تاباںؔ کے استاد تھے اور دوسرے محتشم علی خاں حشمتؔ، معلوم نہیں قاضی صاحب کی مراد محمد علی حشمتؔ سے ہے یا محتشم علی خاں حشمتؔ سے اور حکیم صالح صاحب کی بیاض میں جو واسوخت درج ہے وہ اوّل الذکر کی تصنیف ہے یا ثانی الذکر کی مولانا عبدالسلام ندوی شعر الہند میں لکھتے ہیں کہ "میر حسن نے بھی محتشم علی خاں حشمتؔ کے مشہور واسوخت کا ایک بند جو اسی طرز (سوداؔ کی طرز) میں ہے نقل کیا ہے۔ "حاسداں تم کو جدا بیٹھ کے بہکاتے ہیں۔" میر حسن کا تذکرۂ شعرا میرے پاس موجود نہیں اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ انھوں نے اس واسوخت کو محمد علی حشمتؔ کی تصنیف بتایا ہے یا محتشم علی خاں حشمتؔ کی۔ قائمؔ نے مخزن نکات میں دونوں کا ذکر کیا ہے لیکن محتشم علی خاں کی نسبت وہ لکھتے ہیں۔ "از مردمان مشاہیر بود گاہ گاہ دو سہ شعر ریختہ و فارسی باکمال تازگی می گفت" اس سے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں بھی کبھی دو تین شعر کہہ لیتے تھے۔ لہٰذا یہ بات تحقیق طلب ہے کہ جو واسوخت تذکرۂ میر حسن میں منقول ہے وہ کس حشمتؔ کی ملک ہے۔

قاضی صاحب نے حشمتؔ کا سال وفات سنہ ۱۱۶۳ھ لکھا ہے۔ معلوم نہیں کون حشمتؔ۔ محمد علی یا محتشم علی خاں۔ اگر محمد علی حشمتؔ مراد ہیں تو ان کا سال وفات سنہ ۱۱۶۳ھ نہیں ہے بلکہ سنہ ۱۱۶۱ھ ہے۔ ثبوت میں ان کے شاگرد رشید تاباںؔ کے نوحہ مخمس کا آخری بند ملاحظہ ہو:۔

تیرا تاباںؔ غریب و خستہ جگر فکرِ تاریخ میں تھا حد مضطر
مصرعِ آخری پہ کی جو نظر کہ سے ہاتف نے اسکو دی یہ خبر
ہائے حشمتؔ شہید واویلا
۱۱۳۷ × ۲۴ = ۱۱۶۱ھ

اور اگر حشمتؔ سے محتشم علی خاں مراد ہیں تو بھی ان کی تاریخ وفات سنہ ۱۱۶۳ھ محل نظر اور محتاج ثبوت ہے۔ قائمؔ نے مخزن نکات سنہ ۱۱۶۸ھ میں مرتب کیا (یہی تذکرہ کا تاریخی نام ہے) اس کتاب میں درج ہے۔ "قبل ازیں ہفت سال بہ مرگ دفعتاً از جہان رفت او تعالےٰ رحمتش کناد۔" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے انتقال کا تقریبی سال سنہ ۱۱۶۱ھ ہے نہ کہ سنہ ۱۱۶۳ھ۔

قاضی صاحب کا خیال ہے کہ تاباںؔ کے مطبوعہ دیوان میں۔ "ترکیب بند کے نام سے ایک واسوخت درج ہے۔" لیکن دیوان دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دو نظمیں اور بھی اسی قبیل کی ہیں جو تضمین کے عنوان سے چھپی ہیں اور ان نظموں کا انداز بھی واسوخت

ہی کا ہے۔ میں دونوں نظموں کا ایک ایک بند پیش کرتا ہوں :-

(۱) میں تیرے عشق سے از بسکہ کفر میں آیا — طریق مسجد و بت خانہ ایک ہی سا بوجھا
تمام خلق نے مشہور ملحدوں میں کیا — دیا ہے قتل کا قاضی نے بھی مرے فتویٰ
بہ جرم عشق توام میکشند و غوغائے ست
تو نیز بر سر بام آ کہ خوش تماشائے ست

(۲) نازک اندام تجھے دیکھ ہوا میں مفتوں — عقل اور ہوش کو کھو نام رکھایا مجنوں
زور پھبتی ہے ترے بر میں قبائے گلگوں — اس کے تئیں جھوٹ تو مت جان میں سچ کہتا ہوں
شمع گر با تو کند دعوائے نازک بدنی
کشتنی سوختنی باشد و گردن زدنی

قاضی صاحب فرماتے ہیں کہ "آزاد کا دعویٰ ہے کہ اردو میں پہلا واسوخت میر تقی میر نے لکھا ہے۔ لیکن انھوں نے نہیں بتایا کہ جب ایسے شاعروں کے واسوخت موجود ہیں جن کی شاعری کا آغاز میر کی شاعری سے پہلے ہو چکا تھا تو میر کے واسوخت کو زمانی حیثیت سے مقدم سمجھنے کی کیا وجہ ہے۔"

اردو شعرا میں ایک بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اپنی نظموں کا سال تصنیف نہیں درج کرتے اس لئے یہ بات معلوم کرنا تقریباً ناممکن ہے کہ کون غزل یا کون نظم کس سن میں لکھی گئی۔ قاضی صاحب کا خیال ہے کہ چونکہ میر کے دوسرے واسوخت کا پہلا شعر (یعنی شہر میں) میر حسن کے تذکرے میں نقل کیا گیا ہے اور یہ تذکرہ ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۳ھ کے مابین لکھا گیا ہے۔ اس لئے اس واسوخت کا زمانۂ تصنیف کی آخری حد متعین ہو جاتی ہے لیکن میں کہتا ہوں کہ اوّلین حد تو متعین نہیں ہوئی۔ یہ کیوں نہ مانا جائے کہ یہ واسوخت ۱۱۸۸ھ سے کچھ ہی پہلے لکھا گیا۔ میر ایک فطری و وہبی شاعر تھے۔ انھوں نے یقیناً بچپن ہی سے شعر کہنا شروع کر دیا ہوگا۔ اگر میر کی ولادت ۱۱۳۵ھ میں ہوئی تو کیا یہ ممکن نہیں کہ انھوں نے بیس پچیس ہی سال کی عمر میں واسوخت لکھا ہو اور دوسرے شعرا نے جو میر سے بیس پچیس برس بڑے بھی ہوں ان کی تقلید کی ہو۔ حاتم، حشمت، تاباں اور سودا میر سے عمر میں یقیناً بڑے تھے لیکن اس بات کا امکان موجود ہے کہ پہلے میر نے واسوخت لکھا ہو اور ان شعرا نے ان کی تقلید کی ہو۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں کہ ایک شاعر دوسرے شاعر کے تتبع میں کوئی نظم لکھے۔ حاتم عمر میں انعام اللہ خاں یقین سے تقریباً بیس پچیس سال بڑے تھے۔ انھوں نے یقین کی کئی غزلوں پر غزلیں لکھیں۔ راسخ عظیم آبادی آتش سے سن میں بڑے تھے لیکن انھوں نے آتش کی ایک غزل کی تضمین کی۔ حافظ فضل حق آزاد عظیم آبادی سر اقبال سے عمر میں بڑے تھے۔ مگر انھوں نے آخری عمر میں اقبال کی غزلوں پر غزلیں لکھیں اور ان کے تتبع میں جدید رنگ کی متعدد نظمیں بھی لکھیں۔ لہٰذا یہ بات کوئی ...... ناممکن نہیں کہ میر نے واسوخت کی ابتدا کی ہو اور حاتم، حشمت، تاباں، اور سودا نے ان کی تقلید کی ہو۔ میں صرف امکان سے بحث کر رہا ہوں۔ ثبوت نہیں ہے۔ زمانی حیثیت سے مؤخر ہونے کی بنا پر یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ میر نے حاتم وغیرہ کے بعد واسوخت لکھا۔ جب تک کوئی ثبوت نہ مل جائے۔ اتنی بات تو قاضی صاحب بھی مانتے ہیں کہ "عجب نہیں کہ میر پہلے شاعر ہوں جس نے واسوخت مسدس کی شکل میں لکھا ہے" کیونکہ حاتم وغیرہ کے واسوختوں کے ہر بند میں چھ کے بجائے آٹھ آٹھ مصرعے ہیں۔

اب رہ گئے شاہ مبارک آبرو۔ آبرو کا واسوخت حکیم صالح صاحب کی ایک قلمی بیاض میں پایا جاتا ہے۔ قاضی صاحب

ہے کہ یہ بیاض کچھ کم دو سو سال کی لکھی ہوئی ہے (غالباً ۱۱۹۰ھ اور ۱۲۱۰ھ کے مابین لکھی گئی ہوگی) اور اس بیاض میں اردو واسوخت ، سوز و گداز ، کے عنوان سے کسی نامعلوم شاعر کا لکھا ہوا ہے جو حاتم اور آبرو کا معاصر معلوم ہوتا ہے اس کا مطلع یہ ہے ۔

دوستاں شرح مرے حالِ پریشانی کی گوش کرنا یہ حکایت ...... ہجرانی کی

معلوم نہیں یہ واسوخت کس شاعر کا ہے اور یہ شاعر کس زمانے میں تھا ۔ اہل ذوق حضرات اس کی تفتیش کریں تو بہتر ہے ۔ تاہم آبرو کے واسوخت کے متعلق مزید تحقیق کی ضرورت ہے ۔ کیونکہ قاضی صاحب کے قول کے مطابق آبرو کے دیوان کے نسخوں میں یہ واسوخت موجود نہیں ۔ بہر حال اگر یہ واسوخت فی الواقع آبرو ہی کی کاوشِ فکر کا نتیجہ ہے تو انھیں کو واسوخت کا موجد ماننا پڑے گا ۔ تاہم یہ بات مسلم ہے کہ مسدس کی شکل میں سب سے پہلے میر ہی نے واسوخت لکھا ۔

قاضی صاحب آخر میں فرماتے ہیں کہ " یہ بیاض جابجا سے کرم خوردہ ہے اور اس میں اغلاط کتابت بھی بکثرت ہیں ۔ مزید برآں صاحب بیاض نے صریحاً واسوخت کو نامکمل نقل کیا ہے ۔ آخری شعر کے بعد بیاض میں سادہ جگہ چھوٹی ہوئی ہے ۔ افسوس کہ دوسری بیاض سے (یہ واسوخت ایک اور قلمی بیاض میں بھی موجود ہے) مقابلے کی کوئی صورت اس وقت نہ نکل سکی "

قاضی صاحب کی تحقیق لائق ستائش ہے ۔ لیکن ضرورت ہے کہ کوئی صاحبِ ذوق مزید تحقیق کر کے اس واسوخت پر روشنی ڈالیں ۔ چونکہ معاصر قلیل الاشاعت رسالہ تھا اور اس کی اشاعت عموماً صرف کالجوں تک محدود تھی اور نگار ایک قدیم کثیر الاشاعت رسالہ ہے اس لئے مناسب اور ضروری سمجھتا ہوں کہ آبرو کے واسوخت کو نقل کر دوں تاکہ لوگوں کو اس کا علم ہو اور مزید تحقیق کی کوئی صورت نکل سکے ۔

یارب اب حال مرا صبر سے در گزرا ہے ‏ ‏ دل مرا صبر جو کرتا تھا سو کر گزرا ہے
سر کو شمشیر تلے ظلم کے دھر گزرا ہے ‏ ‏ دن قیامت سوں ترے ہجر کے بھر گزرا ہے
جیتے جان کفن غم سوں پہر گزرا ہے ‏ ‏ بلکہ سو بار ترے واسطے مر گزرا ہے
اب نہیں تاب مجھے اشک سوں جیب بھرنے کی ‏ ‏ ...... ظلم و ستم سہنے کی

روزِ اوّل کہ ترا کوئی خریدار نہ تھا ‏ ‏ ...... یہ جو ترا شور بہ بازار نہ تھا
کسی کو زلف تری سوں یہ سروکار نہ تھا ‏ ‏ کسی کے دل بیچ اسے یار ترا پیار نہ تھا
تیری نرگس کے کوئی شوق سوں بیمار نہ تھا ‏ ‏ ......

اک ہمیں تھے کہ کبھی تجھ پہ نظر کرتے تھے ‏ ‏ گاہ گاہے ترے کوچہ میں گزر کرتے تھے
شوق نے دل کے ہمارے تجھے معشوق کیا ‏ ‏ ہو کے مشتاق ترا رے تجھے معشوق کیا
نار کی طرح بیار رے تجھے معشوق کیا ‏ ‏ بوجھ تجھ کو کن نے پیار رے تجھے معشوق کیا
سب طرح تجھ کو سکھائی تجھے معشوق کیا ‏ ‏ کیا برا تیرا کیا رے تجھے معشوق کیا
نہیں اور تجھ سے کئے خوار پڑے پھرتے تھے ‏ ‏ ہر سر کوچہ و بازار پڑے پھرتے تھے

یہ جگہ کرم خوردہ ہے ۔ شاید ۔ غم ہجرانی ۔ ہو ۔ ولی

(۴)
دل میں تو بوجھا دل گئے تجھے پیار کیا — جیو کو دے ہاتھ ترے کن تجھے دل دار کیا
کس کی نظروں کے سبب حسن سنم انکار کیا — تری کن نے تجھے دل دار کیا
باغباں ہوکے گئے تجھکو چمن زار کیا — کن کھلا کر کے تجھے حسن کا گلزار کیا
اب تجھے شوق ہوا غیر سوں جا ملنے کا — اب تو بھر اور سے ہر وقت مزہ ملنے کا

(۵)
بات کو دیکھ کے اے یار ترے طور مجھے — اپنے احوال کے دل بیچ ہوا غور مجھے
یاد ہے وہ ترے سب ظلم و ستم جور مجھے — غم نے آگھر کیا اے جان برے دور مجھے
جیو میں بھی آیا تھا اس وقت میں کچھ اور مجھے — ایک اک پند کہ آتا تھا بھی فی الفور مجھے
ایسے اک بند کو میں ورد زباں کرتا ہوں — پڑھ کے پھر بھی اسی اک بند کو میں مرتا ہوں

(۶)
آہ افسوس مرا یار مجھے بھول گیا — غیر سے مل کے ستمگار مرا بھول گیا
جان اور بوجھ کے اب حال مرا بھول گیا — درد اور شوق اور آزار مرا بھول گیا
محنت اور رنج کا بستار مرا بھول گیا — آہ یہ حال اسے یک بار مرا بھول گیا
جیو میں آتا ہے کہ اس یار سوں جا کر رہیے — یا زمیں کھود اسی شرم سوں جا گڑ رہیے

(۷)
ہم جو جب پاس تمھارے اے سجن آتے تھے — دیکھ کر ہم کو گویا جان سا تم پاتے تھے
جوں نہ آتے تھے کبھی آپ بلواتے تھے — دیر کرتے تھے تو اے آپ کو پہنچاتے تھے
بیٹھ کر پاس ہمیں پیار سے بہلاتے تھے — ہر طرح ساتھ منا کر بھی لے جاتے تھے
منتیں کر کے نہیں چھوڑتے تھے راتوں کو — اک گھڑی بیٹھ کے کہتے تھے سجن باتوں کو

(۸)
اب وہ اخلاص محبت کی طرح بھول گئے — چھپ کے ملنے کی وہ خلوت کی طرح بھول گئے
ہم نشینی کی وہ صحبت کی طرح بھول گئے — پیار کی نازکی الفت کی طرح بھول گئے
مہربانی کی وہ شفقت کی طرح بھول گئے — غیر سوں مل کے محبت کی طرح بھول گئے
اب وہ انکھیاں ترے اے یار وہ ابرو بھی نہیں — وہ جو اخلاص تھا دل کا کہیں اب بو بھی نہیں

(۹)
جان جاتے ہو نہ تم ہم ستی بے دل جاؤ — گرچہ جانا ہے ضروری تو گلے ملکے جاؤ

اردو واسوخت

(شعیب اعظمی)

کسی زمانے میں واسوخت اردو شاعری کی ایک مقبول صنف تھی اور اس میں طبع آزمائی کرنا شعراء باعث فخر سمجھتے تھے، لکھنؤ کے شعراء نے خصوصاً اس کو اپنا محبوب ترین موضوع بنا لیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس صنف میں کامیاب ترین نمونے لکھنوی شعراء کی دین ہیں۔ لیکن وقت اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ بعض دوسری اصناف شاعری کی طرح واسوخت پر بھی زوال آیا اور اب یہ صنف تاریخ و تذکرہ کے اوراق کی زینت بن کر رہ گئی ہے۔

واسوخت کے لغوی معنی ہیں بیزاری، بہار عجم میں واسوختن کے معنیٰ "ترک عشق گفتن" بتائے گئے ہیں۔ "فرہنگ آصفیہ" میں اس کے معنی اعراض، روگردانی، تنفر اور بے زاری کے ہیں۔ شاعری کی اصطلاح میں واسوخت اس صنف کو کہتے ہیں جس میں معشوق سے بے زاری کا اظہار اور کسی دوسرے معشوق سے دل لگانے کا ذکر یا دھمکی ہو۔ اس کو جلی کٹی بھی کہتے ہیں، عاشق اپنے معشوق سے اس کی بے وفائی، ظلم و ستم، رقیب بد چشم التفات وغیرہ کی شکایت کرتا ہے اور آخر میں اس کو دھمکاتا ہے کہ اگر اس کے طرز تغافل اور ستم شعاری کا یہی حال رہا تو پھر اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جائے گا اور وہ اس سے علیحدگی اختیار کرنے پر مجبور ہوگا اور کسی اور سے دل لگائے گا۔

واسوخت کی ابتدا فارسی میں ہوئی اور وحشی یزدی کو اس کا موجد بتایا جاتا ہے۔ وحشی کے بارے میں مولانا شبلی لکھتے ہیں۔

> "وحشی یزدی مشہور شاعر ہے۔ عرفی وغیرہ کا معاصر ہے چونکہ وحشی تمام عمر شاہدان بازاری کے عشق میں گرفتار رہا اس لئے اس کو ہوس پرستی کی واردا تیں بہت پیش آئیں اور اس نے وہ سب ادا کر دیں۔ واسوخت بھی اس کی ایجاد ہے اور اسی پر اس کا خاتمہ بھی ہو گیا۔"[1]

مولانا عبد السلام ندوی لکھتے ہیں:۔

> "متاخرین شعرائے ایران کے دور میں جب معاملہ بندی نے بہت زیادہ ترقی کی تو ان معاملات کے ادا کرنے کے لئے غزل کے مفرد اشعار نا کافی معلوم ہوئے اور وحشی یزدی نے جو معاملہ بند شعراء کا سرخیل تھا واسوخت ایجاد کیا اور قدما کے دوسرے دور میں ہمارے شعراء نے بھی اسی نمونے کو پیش نظر رکھ کر اس صنف میں طبع آزمائی کی۔"[2]

"شعلۂ جوالہ" واسوختوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس کے مرتب نے وحشی یزدی کے بارے میں لکھا ہے کہ:۔

شعرائے متقدمین عجم سے ہیں، صاحب دیوان ہیں اور اہل زبان ہیں۔ فارسی میں واسوخت گوئی کے موجد ہیں

---

[1] مولانا شبلی، شعر العجم، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۷۱/۱۹۵۲ جلد پنجم۔
[2] مولانا عبد السلام ندوی، شعر الہند، مطبع معارف ۱۹۵۲ء طبع دوم

میں اور فی الحقیقت ممتنع الجواب واسوخت لکھا ہے ۔ جو لطف محاورہ اور زبان و فصاحت و بلاغت کا ان کے واسوخت میں ہے کسی فارسی واسوخت میں نہیں ہے ۔ الحق قبول خاطر و لطف سخن خداداد است[۱] ۔"

لیکن وحشی یزدی کے دیوان میں واسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ملتی ۔ اور نٹیل پبلک لائبریری (پٹنہ) میں دیوان وحشی کے تین قلمی نسخے ہیں ان میں سے کسی ایک میں بھی واسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ملتی ۔ ایران سے ابھی حال ہی میں دیوان وحشی شائع ہوا ہے ۔ اس میں قصائد، غزلیات، ترجیعات اور مثنویات وغیرہ کے تحت نظمیں ہیں لیکن واسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ہے ۔ مثنویات میں وحشی نے مختلف عنوانات دیئے ہیں اور ترجیعات کے تحت دو نظمیں ہیں (جن کو واسوخت کہا جا سکتا ہے) ایک نظم مسدس کی شکل میں ہے اور دوسری مثمن کی صورت میں ۔ مسدس کا پہلا بند یہ ہے :-

دوستاں مشرح پریشانی من گوش کنید
داستان غم پنہانی من گوش کنید
قصۂ بے سر و سامانی من گوش کنید
گفتگوئے من و حیرانی من گوش کنید

شرح ایں آتش جانسوز نہفتن تا کی
سوختم سوختم ایں سوز نہفتن تا کی

ہو سکتا ہے کہ لفظ "سوختم، سوختم" کی بنیاد پر آگے چل کر واسوخت کی اصطلاح ایجاد کر لی گئی ہو ۔ وحشی کے علاوہ کسی دوسرے شاعر کے کلام یا دیوان میں اس عنوان کے تحت کوئی نظم نہیں ملتی اور نہ ہی دیوان میں یہ لفظ ان معنوں میں مستعمل ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ واسوخت کی اصطلاح اردو شعرا کی ایجاد ہے ۔ مولانا شبلی اور مولانا عبدالسلام نے یہ نہیں بتایا کہ وحشی نے جو واسوخت کا موجد ہے یہ نظمیں کس عنوان سے لکھی ہیں ۔

جہاں تک واسوخت کی ہیئت یا فارم کا معاملہ ہے ۔ وہ عموماً مثمن اور مسدس ہے ۔ وحشی کے دو واسوخت شعلۂ جوالہ کے نسخے میں موجود ہیں ۔ پہلا مسدس کی شکل میں ہے اور دوسرا مثمن کی صورت میں ۔ مسدس کا پہلا بند اوپر نقل کیا جا چکا ہے، مثمن کا پہلا بند حسب ذیل ہے :-

ای گل تازہ کہ بوئی ز وفا نیست ترا
خبراز سرزنش خار جفا نیست ترا
التفاتی باسیران بلا نیست ترا
ما اسیر تو و اصلا غم ما نیست ترا
رحم بر بلبل بے برگ و نوا نیست ترا
بر اسیر خود و رحم ترا نیست ترا

فارغ از عاشق نمناک نمی باید بود
جان من ایں ہمہ بیباک نمی باید بود

۱؎ شعلۂ جوالہ، لکھنؤ، جلد دوم ص ۷۷۸

اردو شاعروں نے فارسی شاعری کی دوسری اصناف کی طرح واسوخت کو بھی اپنایا۔ لیکن اردو میں سب سے پہلے واسوخت کس نے لکھا اس کا فیصلہ ابھی تک نہیں ہو سکا ہے عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ اُردو میں اس کی ابتدا میرؔ نے کی۔ مولانا محمد حسین آزاد اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ میر تقی میرؔ اُردو میں واسوخت کے بانی ہیں۔ خود ان کے الفاظ یہ ہیں:۔

"اہل تحقیق نے خفانی یا وحشی کو فارسی میں اور اردو میں انھیں (میر) واسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے۔ سیکڑوں شاعروں نے واسوخت کہے لیکن خاص خاص محاوروں سے قطع نظر کریں تو آج تک اس کوچہ میں میر صاحب کے خیالات و انداز کا جواب نہیں ملا۔"[1]

لیکن میر کے سر اولیت کا سہرا باندھنے میں اختلاف ہو گیا ہے۔ قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق آبروؔ کا وہ واسوخت جو "جوش و خروش" کے عنوان سے دیوان آبرو کے قدیم نسخے میں موجود ہے اردو کا سب سے پہلا واسوخت کہا جا سکتا ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ آبرو کے انتقال (۱۱۴۶ھ) کے وقت میر کی عمر صرف گیارہ سال تھی لیکن شاہ ولی الرحمان کا استدلال ہے کہ:۔

"یہ بات کوئی مستبعد یا ناممکن نہیں کہ میر نے واسوخت کی ابتدا کی اور حاتمؔ، حشمتؔ، تاباںؔ اور سوداؔ نے ان کی تقلید کی ہو۔ میں صرف امکان سے بحث کر رہا ہوں ثبوت نہیں دے سکتا۔ زمانی حیثیت سے موخر ہونے کی بنا پر یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ میرؔ نے حاتمؔ وغیرہ کے بعد واسوخت لکھا۔ جب تک کہ قطعی ثبوت نہ مل جائے"[2]

اگر زمانی حیثیت سے دیکھا جائے تو اس عہد کے دوسرے تمام واسوخت نگار شعرا میر سے عمر میں بڑے ہیں۔ اس کا اندازہ حسب ذیل نقشہ سے ہو سکتا ہے۔

	پیدائش	وفات
آبروؔ	۱۰۹۱ھ	۱۱۴۶ھ
حاتمؔ	۱۱۱۱ھ	۱۱۹۷ھ
سوداؔ	۱۱۱۵ھ	۱۱[illegible]۶ھ
تاباںؔ	۱۱۲۵ھ	۱۱۶۵ھ
میرؔ	۱۱۳۵ھ	۱۲۳۱ھ

اس ترتیب سے آبرو کا نام سرفہرست آتا ہے اور میرؔ کا سب سے آخر میں۔ آبرو کا واسوخت "جوش و خروش" کے عنوان سے ہے۔ حاتمؔ کا واسوخت "سوز و گداز" کے نام سے ہے۔ تاباں اور سوداؔ کے واسوخت ان کے کلیات میں واسوخت کے نام سے موجود نہیں ہیں۔ اس لئے یہ بہر حال ماننا ہو گا کہ میرؔ وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے کسی دوسرے عنوان کے بجائے واسوخت کے عنوان سے لکھا ہے۔

آبرو کی نظم "جوش و خروش" کے سامان بھی وہی ہیں جو واسوخت کی تعریف میں ہیں۔ یہ نظم مسدس کی شکل میں ہے اور مواد ترتیب الفاظ غرض ہر لحاظ سے واسوخت کی معیار پر پوری اترتی ہے۔ آبرو اور میرؔ کی زبان اور بیان واقعہ میں بھی بڑی حد تک

---

1. آب حیات، محمد حسین آزاد ص ۱۹۹
2. اردو کا پہلا واسوخت نگار، شاہ ولی الرحمان - نگار مارچ ۱۹۵۱ء ص ۳۱

مماثلت پائی جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل بند یوں ہے:۔

روزِ اوّل کہ ترا کوئی خریدار نہ تھا
یہ ترا چرچا و یہ شور، یہ بازار نہ تھا
کسی کو زلف سے تیری یہ سروکار نہ تھا
تیری انکھیوں کی کوئی شوق میں بیمار نہ تھا
تجھکوں یہ خوبی یہ حسن اور یہ دیدار نہ تھا
کسی کے دل میں اے یار ترا پیار نہ تھا

ایک ہم تھے کہ کبھی تجھ پہ نظر کرتے تھے
گاہی گاہی ترے کوچہ میں گذر کرتے تھے

آبرو کے طرزِ بیان کی سادگی کے ساتھ ان کی زبان کی اپنی خاصیت ہے۔ چاہے آبرو واسوخت کی اصطلاح سے واقف نہ رہے ہوں مگر اس کی تمام تر خوبیوں کو اپنی نظم میں نبھانے اور بیان کرنے کا طریقہ انھیں اچھی طرح سے معلوم تھا۔

حاتم کی واسوخت نما نظم ۱۱۳۰ھ میں لکھی گئی۔ اس میں بھی وہی شکوے شکایتیں۔ بے وفائیوں کا گلہ اور طعن و تشنیع کے نشتر ہیں۔ آبرو کے مقابلے میں حاتم کی زبان زیادہ صاف ہی نہیں بلکہ سلیس، رواں اور شیریں بھی ہے۔ ان خصوصیات کی وجہ سے ان کے یہاں اثر زیادہ ہے۔ ذیل کا بند پڑھئے۔

اعتبار اب تری ہر بات کا کرنا ہے غلط
غیر سے ملکے مرے آگے مکرنا ہے غلط
اور توقع یہ ترے لطف کی مرنا ہے غلط
زندگانی کو غم و درد میں بھرنا ہے غلط
روٹھ جانے کے ترے خوف سے ڈرنا ہے غلط
دل میں امید ترے وصل کی دھرنا ہے غلط

ہم تجھے جان دیا جان نہ جانا تجھ نے
جو سخن ہم نے کہا مان، نہ مانا تجھ نے

حاتم کا سوز و گداز واقعی دل چسپ ہے اور اسی کا ہر بند بہت پر اثر ہے مگر طوالت کی وجہ سے زیادہ مثالیں دینا ممکن نہیں
تاباں اور سودا کے یہاں یہ انداز بدلا ہوا ہے۔ تاباں کا واسوخت مسدس ہے اور ہر بند کے آخری دونوں مصرعے فارسی کے ہیں۔ مثلاً :۔

نازک اندام تجھے دیکھ ہوا میں مفتوں
عقل اور ہوش کو کھو نام رکھایا مجنوں
زور پھبتی ہے ترے بر میں قبائے گلگوں
اسکے تئیں جھوٹ تو مت جان میں سچ کہتا ہوں

شمع گر با تو کند دعوی نازک بدنی
کشتنی سوختنی باشد و گردن زدنی

لیکن تاباں کا ایک واسوخت ترکیب بند کی صورت میں بھی ہے اور اس کے ہر بند کے آخری دونوں مصرعے اردو ہی میں ہیں جیسے

ہر بن مو کے تئیں اپنی زباں کرتا ہوں
وا طرح غنچہ کے اب اپنا دہاں کرتا ہوں
راز مخفی کو میں اب سب میں عیاں کرتا ہوں
ماجرا سوز دل اپنے کا بیاں کرتا ہوں
گلۂ جور و جفا ہائے بتاں کرتا ہوں
جس مصیبت سے سدا شور و فغاں کرتا ہوں

اس حقیقت سے میں بلبل کی طرح ہوں نالاں
اپنے احوال کو کرتا ہوں اب اوّل سے بیاں

تاباں کے واسوخت میں حاتم کا سا سوز و گداز اور لطف بیان مفقود ہے۔

سودا کے تمام واسوخت مثمن کی شکل میں ہیں اور بند کے آخری دونوں مصرعے فارسی میں ہیں۔ مثلاً:

سچ کہو کس سے تمھارے نئے لاگے ہیں لگن
کیا ہوا، کس کو ٹھگا، کس کا لیا ہاتھ میں من
مجھ سے کچھ اور ہی ٹک ہو گئے ہو پھر نین
کیا ہوئے تم نے جو مجھ ساتھ کئے تھے وہ بچن
دل مرا ٹوٹ گیا تجھ ستی اے عہد شکن
حیف اس دل کی قدر تو نے نہ جانی اے سجن

دل کو ظو ماند فا بود دل محزوں را
پارہ کردند و ندانستند دل محزوں را

تاباں کے مقابلے میں سودا کی زبان زیادہ نکھری ہوئی ہے اور ہندی کے سجل اور خوبصورت الفاظ کے ساتھ ساتھ ان کا انداز بیان بھی دل چسپ ہے۔ تاباں کے ہاں دیوانگی، جبہ سائی اور خاکساری کا رجحان ہے۔ سودا کے ہاں طنز کے لطیف نشتر پنہاں ہیں۔ تعجب تو اس پر ہے کہ ایک طرف سودا لگن، نین، بچن اور سجن وغیرہ جیسے ہندی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور دوسری طرف فارسی کے دو مصرعے جوڑتے ہیں اور اس کے باوجود حسن اور اثر قائم رکھتے ہیں۔ یہ سودا کی قدرت بیان اور زور کلام دونوں کا بین ثبوت ہے۔

اب زمانی حیثیت سے میر کا نمبر آتا ہے۔ میر کو پہلا واسوخت نگار اس لئے تسلیم کیا گیا ہے کہ وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے واسوخت کا عنوان قائم کیا۔ ان کے بارے میں یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے اردو واسوخت کو مسدس کی شکل میں لکھا۔ اگر تاباں کا مسدس سامنے رکھا جائے تو پھر میر کی اولیت ختم ہو سکتی ہے۔ لیکن میر کے مقابلے میں تاباں کے مسدس کے آخری دو مصرعے فارسی میں ہیں جب کہ میر کا پورا بند اردو میں ہے۔

میر سے پہلے کے واسوختوں کے تمام اشعار میں معشوق سے گلہ، شکوہ اور بے توجہی کا رونا ہے یا سوداؔ کی طرح طعن و تشنیع ہے۔ لیکن میرؔ کے واسوختوں میں یہ جدت پائی جاتی ہے کہ انھوں نے ان گلوں اور شکووں کو زیادہ اہمیت نہ دی بلکہ یہ بات ان کے یہاں سب سے پہلے نظر آتی ہے کہ وہ معشوق کی بیوفائی دیکھ کر ایک اور فرضی محبوب کے حسن کا ذکر کرتے ہیں اس سے دل لگانے اور اسی کے ہو رہنے کی دھمکی اپنے معشوق کو دیتے ہیں تاکہ وہ اپنے کئے پر شرمندہ ہو اور عاشق کی طرف دوبارہ توجہ کرے ملاحظہ ہو:۔

اور مہ پارہ بھی اس شہر میں مشہور ہے اب　　اس کی محبوبی و خوبی ہی کا مذکور ہے اب
دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور ہے اب　　صرف اسی پر کروں گا اپنا جو مقدور ہے اب
اوس کے حضد سے تری شام و سحر جاؤں گا
گھر سے جس دم اٹھوں گا اس کے ہی گھر جاؤں گا

میرؔ کے چار واسوخت ہیں۔ محمد حسین آزادؔ نے صرف دو کا ذکر کیا ہے۔

میرؔ کے سر واسوخت کی صنف کی ابتدا کرنے کا سہرا نہیں مگر اسے مسدس کی مکمل اردو شکل دینے اور ایک نئے معشوق کا فرضی قصہ گھڑ کر پیش کر کے اسے دلچسپ تر بنانے کا امتیاز انھیں بہر حال حاصل ہے میرؔ نے جس نئی چیز کا اضافہ کیا آنے والے شعراء نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا اور اسے مقبول عام بنایا۔ جراتؔ۔ قلقؔ۔ اماںتؔ اور امیر مینائیؔ نے خصوصاً اچھے واسوخت لکھے امانتؔ نے تو اسے انتہا تک پہنچا دیا۔ عبدالباری آسیؔ کی رائے ہے کہ:۔

"میر صاحب کے واسوختوں میں ان کے متبعین کا سا زور نہیں ہے مگر الفضل للمتقدم کے بموجب وہ قابلِ مبارکباد ضرور ہیں کہ انھوں نے ایک ایسا راستہ نکالا جس پر متاخرین بڑی آسانی سے گامزن ہو سکے[1]"

میرؔ کے واسوختوں میں ان کی غزلوں کا سا دھیما آہنگ ہے ان کے الفاظ ہلکے پھلکے ہیں اور بیان میں شدتِ جذبات کے باوجود تلخی نہیں ہے جہاں میرؔ کے متبعین بیان و اظہار جذبات میں ان سے بہت آگے نکل گئے ہیں وہاں میرؔ اپنی سادگی کے ساتھ ایک حد کے پابند ہیں۔ وہ معشوق کو کس خوبی اور حسن کے ساتھ بتاتے اور یاد دلاتے ہیں کہ ہم نے خود تمھیں عشوے اور ناز و ادا سکھا کر اپنا نقصان کیا ہے:۔

آرسی کی کبھی صورت نہ دکھاتے تجھ کو　　طرز یہ سرمہ کشی کی نہ سمجھاتے تجھ کو
دلربائی کے نہ انداز بتاتے تجھ کو　　کیوں بگڑتا تو جو ایسا نہ بناتے تجھ کو
مستی چشم سے ہوتی نہ اگر تجھ کو خبر
ایسی ہشیاری سے کرتا نہ تو ادھر کو خبر

اس کے باوجود میرؔ اپنے محبوب کو منانے کی فکر میں لگے رہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میں دوسرے مہ پاروں کا عشق اب بھی چھوڑ دوں اگر تو مجھ سے پہلے کی طرح محبت کرنے لگے:۔

اب بھی تو سمجھے تو مجھ کو ہے وہی تجھ سے پیار　　چھیڑ کا ننگ نہیں تیری ہی نہ گالی کا عار
وہی مخلص ہوں قدیمی وہی ہیں تیرا یار　　بندگی کیش و وفا شیوہ و اخلاص شعار

---

[1] عبدالباری آسیؔ، کلیات میر

چوٹ مجھ کو یہی غیروں کی ملاقات کی ہے
چھوڑیئے یہ تو پھر آزردگی کس بات کی ہے

میر کے بعد واسوخت نگاروں میں قلق، جرات اور امیر مینائی کے نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن امانت نے واسوخت میں جو تنوع اور رنگارنگی پیدا کی وہ انھیں دوسرے شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔ یہ بات امانت کے واسوخت کی جان ہے۔ سادگی الفاظ اور سلاست بیان کے بجائے امانت کے اشعار میں رنگینی و بدکاری پائی جاتی ہے۔ امانت جس دوسرے معشوق سے دل لگانے کی دھمکی دیتے ہیں اس کے حسن، شوخی اور دل رُبائی کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں کہ اصل معشوق کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ میر کی طرح امانت بھی محبوبِ اول کے ظلم و ستم کا شکوہ کرتے ہوئے کہتے ہیں :۔

بانکپن چوڑیوں کا تھا نہ طبیعت میں ذرا سچا جوڑا نہ تجھے جوتوں کو پہنتے دیکھا
رنگ مہندی کا کسی رنگ نہ خوش آتا تھا دل چراتے تھے جفا سے صفت دُزدِ حنا
دستِ رنگیں سے حسینوں کے جلا کرتے تھے
پاؤں پھیلا کے نہ ہاتھوں کو ملا کرتے تھے

یعنی اب محبوب کی رنگین ادائی و رقیب کے ساتھ محبت کرنے اور عاشق کا دل جلانے سے ہے۔ اب وہ حسن سادہ اور الھڑ نہیں ہے بلکہ سارے ڈھب اور عشوے اس نے سیکھ لئے ہیں، اس پر امانت جل کر کہتے ہیں :۔

رنگ بے رنگ تھا ہر رنگ سے شرماتے تھے ہلکے ہلکے یہ دوپٹے نہ رنگے جاتے تھے
جوڑ توڑا ایسے بھلا تم کو کہاں آتے تھے پستئی گوٹ نہ بادامی میں ٹکواتے تھے
گندمی رنگ کو بن کر نہ نکھارا کرتے تھے
دھانی جوڑے سے کبھی دل نہ برا کرتے تھے

امانت کا یہ انداز لکھنؤ کی خصوصیت ہے۔ انھوں نے واسوخت میں بھی لکھنؤ کی شاعری کی ہر خصوصیت کو برقرار رکھا اور اس کی آرائش و زیبائش کو اختتام تک پہنچا دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے صحیح کہا ہے :۔

"انداز بیان کا یہ تیکھا پن کسی جگہ کم نہیں ہوتا۔ میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ بیان انتہائی شوخی اور آراستگی ہے اور دراصل واسوخت کا اصل رنگ ہے۔ واسوخت کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے نکلا اور اس کے بعد واسوخت کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے ثبوت میں واسوختوں کے مجموعے پیش کئے جا سکتے ہیں[۱۱]۔"

میر کے مقابلے میں امانت کے ہاں اپنے محبوب کو جلانے کا انداز بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی وہی شوخی، بانکپن اور طراری جھلکتی ہے جو لکھنؤ والوں کا حصّہ ہے۔ عاشق جب معشوق اوّل کو دوسرے معشوق کے گھر لا کر دونوں کے مقابلے کا فرضی نقشہ نظم کرتا ہے تو وہ بیان کافی دلچسپ ہوتا ہے۔ مثلاً :۔

گھر کے تو جانے کا اس دم جو کرے قصد صنم یعنی منگواؤ سواری مرا گھٹتا ہے دم
از رہ طعن وہ مجھ سے کہے اے کشتۂ غم آج رہ جاؤ امانت کی تجھے سر کی قسم
گھر کہاں جاؤ گے اب رات کو، سودائی ہو
سو رہو تخت پر گر نیند بہت آئی ہو

اگرچہ واسوخت کی ابتدا دہلی سے ہوئی لیکن اس کی معراج لکھنؤ میں ہوئی۔ امانت کے علاوہ شوق کے واسوختوں میں بھی رنگینی اور رعنائی کا البیلا پن موجود ہے اور معشوق کا تیکھا پن بھی قابلِ دید ہے۔

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا | وضع البیلی تھی ہر بات میں الھڑ پن تھا
خود نمائی کو نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا | چال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دوپٹہ ٹیڑھا

بالیاں پہنیں رہتے تھے ان ارمانوں میں
نیلے ڈورے تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں

امیر مینائی کے واسوخت بھی کافی دلچسپ ہیں مگر طوالت نے ان کا اثر کم کر دیا ہے۔

یہ بات بہت حد تک درست ہے کہ لکھنؤ کے شعرا نے واسوخت کو بام عروج پر پہونچایا اور اسے ایک مستقل صنف بنایا مگر جب ان کے واسوختوں پر ہم نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف طور پر نظر آتی ہے کہ مثنوی کی طرح واسوخت میں بھی سراپا نے ایک خاص اہمیت حاصل کر لی ہے۔ لکھنوی شعرا اور خاص طور سے امانت کے واسوخت بیشتر مقامات پر سراپا کے بیان سے پر ہیں۔ محبوب کے حسن و رنگ اور ہر ہر عضو کا ذکر بڑی لذتیت اور رکاکت کا مظہر ہیں۔ واسوخت کا جو رنگ دہلی کی سادگی کے ساتھ شروع ہوا تھا اس میں لکھنؤ کی یہ مینا کاری اور صناعی بعض اوقات قاری کو واسوخت کی دنیا سے نکال کر مثنوی میر اثر اور شوق کی بہار عشق کی سیر کرانے لگتی ہے۔

واسوخت کا اصل مقصد محبوب کو جلانا اور اس سے بیزاری کا اظہار کرنا تھا۔ میر نے ایک اور محبوب پیدا کیا تاکہ معشوق پر ان کی بات کا اثر زیادہ ہو۔ ان کا محبوب امانت کے محبوب سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ مگر امانت کے واسوختوں میں ان کے معشوق کی جزوی خوبی سراپا کا رنگ اختیار کر لیتی ہے جب کہ میر کے اس بیان کا فقدان ہے اور یہ فرق دہلی اور لکھنؤ کے بنیادی نظریات زندگی اور ادب کی بنا پر ہے۔ میر اور امانت دونوں اپنے اپنے مدرسۂ فکر کی نمائندگی کرتے ہیں اور صنف واسوخت میں دونوں کو اعلیٰ مقام حاصل ہے۔

جیسا کہ ابتدا میں کہا گیا ہے۔ اب یہ صنف تذکروں اور قدیم بیاضوں کی زینت بن کر رہ گئی ہے۔ اس دور میں اس پر کسی شاعر کی نظر کرم ہونا شاید ممکن نہیں کیونکہ آج کے شاعرانہ موضوعات اور نظریات یکسر بدل گئے ہیں لیکن ایک ترقی پسند شاعر فیض احمد فیض نے ایک غزل نما واسوخت لکھا ہے۔ یہ واسوخت اپنے اندر وہ تمام خصوصیات رکھتا ہے جو واسوخت کا لازمہ ہیں ہاں الفاظ کے تیور اور بات کہنے کا انداز بالکل جدا ہے۔ محبوب بھی وہ جو قدیم شعرا کا تھا، یہاں اپنے ہم جنسوں کے مظالم کا شکوہ اور زمانہ سے فریاد ہے۔ یہاں آرائش قد و گیسو کے بجائے دار و رسن کی آزمائشوں کا ذکر ہے۔

سچ ہے ہمیں کو آپ کے شکوے بجا نہ تھے | بے شک ستم جناب کے سب دوستانہ تھے
ہاں جو جفا بھی آپ نے کی قاعدے سے کی | ہاں ہم ہی کاربندِ اصولِ جفا نہ تھے
آئے تو یوں کہ جیسے ہمیشہ تھے مہرباں | بھولے تو یوں کہ گویا کبھی آشنا نہ تھے
کیوں دادِ غم ہمیں نے طلب کی برا کیا | ہم سے جہاں میں کشتۂ غم اور کیا نہ تھے
گر فکرِ زخم کی تو خطاوار ہیں کہ ہم | کیوں محوِ مدحِ خوبیِ تیغِ ادا نہ تھے
ہر چارہ گر کو چارہ گری سے گریز تھا | ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لادوا نہ تھے
لب پر ہے تلخیِ مئے ایام ورنہ فیضؔ | ہم تلخیِ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

واسوخت امانت

ڈاکٹر گیان چند

متاخرین شعرائے فارسی میں جب معاملہ بندی کی لے زیادہ بڑھی تو اس مطلب خاص کے لئے فغانی[1] یا وحشی یزدی نے واسوخت کی صنف اختیار کی۔ اردو نے بھی اس صنف کو قبول کیا۔ چنانچہ میر و سودا سے لے کر امیر مینائی تک متعدد شعراء کے واسوخت ملتے ہیں۔

واسوخت کی دنیا بہت تنگ ہے۔ یہ ایک بندھے ٹکے موضوع پر مشتمل ہے جس کی بناء پر یہ صنف سراسر روایتی ہو کر رہ گئی ہے۔ واسوخت گویا غزل میں بیان ہونے والے متعدد معاملوں میں ایک خاص معاملہ کو اطناب کے ساتھ بیان کرتا ہے۔

عاشق کی تمنائے تاب و بے شکیب ہوتی ہے لیکن محبوب اس سے بے اعتنائی برتتا ہے۔ غزل کا عاشق سراپا تسلیم و نیاز ہوتا ہے وہ ہم سے تو دل کی بات بیان کر سکتا ہے لیکن محبوب کے سامنے اس کا شیوہ یہی رہتا ہے ؎

تسلیم خم ہے جو مزاج یار میں آئے ——— اس کا مسلک سودا نے واضح کر دیا ہے:۔

عالم کے بیچ پھر نہ رہے رسم عاشقی
گر نیم لب کوئی ترے شکوے میں وا کرے

عشق میں ؎ نہ تڑپنے کی اجازت ہے نہ فریاد کی ہے ——— یہاں کشتۂ جرم زبان کے لئے مغفرت نہیں۔ ضابطۂ عشق میں احتجاج کی کوئی دفعہ نہیں۔ عشق اور معشوق کی جناب میں اپنی جان کی بازی لگا دینا عاشق کا فرض اولین ہے۔

یہ سب مثالی عشق کے تقاضے ہیں۔ لیکن اس قسم کا عشق مثنویات میر کے ہیرو کر سکتے ہیں۔ آتش و آب و خاک سے بنے انسان نہیں دنیا میں عشق کی چنگاریاں لاکھوں دلوں میں پھوٹتی اور بجھتی رہتی ہیں۔ لیکن قیس و فرہاد دو چار ہی ہوتے ہیں۔ اس کے لئے جس ریاضت اور ضبط نفس کی ضرورت ہے وہ متاع عام نہیں۔ عام انسان کو وفا کے بدلے بے وفائی ہے تو وہ یہی کہنے پر مجبور ہوگا:۔

تو ہے ہرجائی تو اپنا بھی یہی طور سہی
تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی

غالباً انیس کے مرثیے کا یہ مطلع ہے "آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے" جب کسی اہل نظر کے سامنے پڑھا گیا تو اس نے کہا کہ اب آگے مرثیہ پڑھنے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ مصرع بجائے خود ایک مکمل مرثیہ ہے۔ مندرجہ بالا شعر مکمل واسوخت بھی ہے۔ اردو کے کئی واسوختوں میں اس شعر کو باندھا گیا ہے۔ چنانچہ جان صاحب کے واسوختوں میں بھی یہ شعر منقول ہے۔ روایت ہے کہ یہ شعر سودا کا ہے لیکن ان کے کلیات میں اس کا پتہ نہیں۔

میر و سودا کے زمانے میں مرثیہ اہلبیت ایک سیدھی سادھی نیم ادبی قسم کی صنف تھا۔ لیکن انیس کے وقت تک وہ ادبیت علاء اعلیٰ پر پہنچ گیا۔ اسی طرح میر و سودا کے یہاں واسوخت بھی ایک مختصر سی نظم تھی جس میں عاشق ناکام محبوب کو جلی کٹی سناتا تھا ———

---

[1] آب حیات ص ۲۰۹ — بار دوازدہم ۔ شیخ مبارک علی ۔ لاہور

کہ ہمیں نے تجھ محبوب بنایا، طرز محبوبی سکھائی، گرمیٔ بازار بخشی اور تو نے ہمیں سے دغا کی۔ اب ہمارے ساتھ وفا شعاری کرو۔ ورنہ ہم کسی اور سے دل لگائیں گے۔ میر و سودا سچ مچ کسی دوسرے سے دل لگانے کے گناہ گار نہیں ہوتے تھے۔ اس دھمکی کا نتیجہ کیا ہوا۔ یہ پردۂ خفا میں ہے اور حقیقی دباؤ کے سامنے محبوب اپنے طور وطریق بدلنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔ اور پھر عاشق پر الطاف کی بارش ہونے لگتی ہے لیکن دوسری محبوب سے واقعی عشق کرنا واسوخت کی روایت کا لازمی جزو نہیں قرار پایا۔ اس کی تین صورتیں رائج تھیں۔

(۱) عاشق کسی دوسرے حسین سے دل کا سودا نہیں کرتا تھا۔ صرف دھمکی کے طور پر محبوب سے کہتا تھا کہ دنیا میں ایک سے ایک زیادہ حسین ہے۔ میں کسی وفا شعار پیکرِ حسن سے دل لگاؤں گا۔ امیر مینائی کہتے ہیں:

تو ہے کیا مال بہت تجھ سے ہیں معشوق جواں!
ہم بھی چُن لیں گے حسینوں میں کوئی آفتِ جاں

(۲) عاشق کسی دوسرے کو دل نہیں دیتا۔ لیکن محبوب کو بھڑے دیتا ہے کہ ہم نے اب ایک اور حسین سے دل لگایا ہے اب ہم تیری بات نہ پوچھیں گے۔ یہ سُن کر محبوب کے ہاتھوں کے طوطے اُڑ جاتے ہیں اور وہ اُن سے پھر راضی ہو جاتا ہے۔ یہ مان جاتے ہیں کہ ہم نے کسی دوسرے سے عشق نہیں کیا۔ یہ محض چرب زبانی تھی۔

(۳) عاشق واقعی کسی دوسری آفتِ جاں سے پہلو گرم کرتا ہے۔ محبوبِ اوّل یہ سن کر ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ دونوں میں قول و قرار ہوتا ہے اور پھر عاشق محبوبِ دوم کی صورت نہیں دیکھتا۔ گویا وہ اس کے ساتھ اسی بدعہدی اور پیماں شکنی کا مرتکب ہوتا ہے جس کا الزام وہ محبوبِ اوّل کے سر رکھتا تھا۔

اس طرح امانت کے عہد میں واسوخت کے انجام میں ایک زبردست تبدیلی آتی ہے جس کو واضح کر دینا ضروری ہے ابتدائی واسوختوں کا انجام حزنیہ تھا۔ اور امانت اور اس کے متقدمین کے یہاں طربیہ۔ جرأت اور مومن کے عہد تک واسوخت غم و غصہ زجر و توبیخ، تلخی و ناکامی کے مضامین پر ختم ہوتا ہے۔ محبوب سے صلح نہیں ہوتی۔ عاشق دانت پیس کر یہ کہتا ہوا اسٹیج سے رخصت ہوتا ہے:

بتخانۂ چیں ہو گر ترا گھر
مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

لیکن امانت کے دور میں عاشق کا جال یا جعل کامیاب ہوتا ہے اور سادہ لوح محبوب اُن سے راضی ہو جاتا ہے۔

نواب کلب علیخاں ناظم نے واسوخت میں بھی بادشاہی طنطنہ برقرار رکھا۔ وہ واسوخت میں اہلِ دل ہونے کے باوجود والیٔ ملک باقی رہتے ہیں۔ محبوبِ دوم کو دیکھ کر محبوبِ اوّل ناظم کی ہزار خوشامد کرتا ہے لیکن یہ شاہانہ بد دماغی کے ساتھ دھتکار دیتے ہیں:

بات جو منھ سے نکل جائے وہ اصلا نہ ٹلے
کوہ ٹل جائے مگر قول ہمارا نہ ٹلے

○

ساری منھ دیکھے کی باتیں ہیں یہ چل دُور بھی ہو
پاس سے میرے ہوا ہو کہیں کافور بھی ہو

عاشق پرستار ہوتا ہے۔ عاشقی اور نوابی کا یہ امتزاج شاعری نہیں۔ یہاں معاملۂ عشق محض حکمِ سرکار و رضائے سلطانی ہو کر رہ گیا ہے دیارِ عشق میں شاہی کسی کو زیب ---- دیتی ہے، تو شہنشاہِ حسن کو قطعِ کلام ہوگا۔ لیکن واسوخت امانت کے تعارف سے قبل واسوخت کی ہیئت کے بارے میں چند الفاظ بے محل نہ ہوں گے:

ابتدا میں واسوخت مثمن کی شکل میں ہوتا تھا۔ بند کے پہلے چھ مصرعے ایک قافیے میں ہوتے تھے۔ ٹیپ کا شعر دوسرے قافیے میں۔ کبھی کبھی یہ شعر فارسی میں ہوتا تھا جس طرح سودا نے مرثیہ کو مسدس میں لکھا تھا اسی طرح میر نے سب سے پہلے واسوخت کو مسدس کا جامہ پہنایا اور ان کے بعد مسدس واسوخت کی معیاری شکل قرار پائی۔ مسدس کے علاوہ مسلسل غزل میں بھی واسوخت کے مضمون باندھے

گئے چنانچہ آتش اور مومن کی واسوخت میں غزلیں ملتی ہیں جس طرح میر ضمیر نے مرثیہ میں مختلف عناصر شامل کر کے، واسوخت کو اردو کی طویل اصنافِ سخن شلاً مثنوی، مرثیہ اور قصیدے کے زمرہ میں رکھ دیا۔

امانت کے عہد سے واسوخت کے کئی اجزاء ہونے لگے۔ اوّل تشبیب میں عشق کی تباہ کاریوں یا جذبۂ عشق سے اپنی ناآشنائی کا طویل بیان ہوتا ہے ظاہر ہے کہ اس بیان کی تحریک مثنویاتِ میر کی طویل توصیفِ عشق سے ہوئی ہوگی۔ اس کے بعد محبوب سے ملاقات اس کے سراپا اور آرائش کا بیان ہوتا ہے۔ ایامِ وصل میں چین ہی چین ہے۔ لیکن ہر بہار کے بعد خزاں ہے آسمان کسی کی مسلسل شادکامی کی تاب نہیں لاسکتا۔ محبوب ایک عاشق کی قید سے آزاد ہونا چاہتا ہے اور تنوع کی تلاش میں مختلف خریداروں کو دعوت نظر دیتا ہے۔ اور عاشقِ اصلی سے کنارہ کش ہو جاتا ہے۔ آخر کار شاعر کا دل عشق پیشہ کسی اور سے لگ جاتا ہے تب وہ محبوبِ اوّل کے پاس جا کر ایک طویل ردّ و قدح کرتا ہے جس میں ہر قسم کے ہتھکنڈے استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس موقع پر محبوبِ دوم کا بڑا بلند آہنگ سراپا پیش کیا جاتا ہے جو محبوبِ اوّل کے سراپے سے زیادہ جاذب نظر ہوتا ہے۔ سادہ لوح محبوب سوتیا ڈاہ کے زیر اثر پھر عاشق کا دم بھرنے لگتا ہے۔ پھر وفا کے عہد و پیمان کئے جاتے ہیں اور وصل پر انجام پاتے ہیں۔

آزاد[1] نے لکھا ہے کہ "پہلے امانت نے، پھر اور شاعروں نے واسوخت میں سراپا کو داخل کیا۔"

یہ صحیح نہیں کیونکہ شعلۂ جوالہ میں جرأت کا جو واسوخت شامل ہے اس میں بھی سراپا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ واسوخت کی تکمیل امانت کی مرہونِ منت ہے۔ امانت نے واسوخت کو مرثیہ کی چستی بندش دی۔ ان کے یہاں الفاظ کی دروبست میں کئی موقعوں پر وہی شکوہ ملتا ہے جو مرثیوں کی خصوصیت ہے۔ ان کے بعد امیر مینائی نے واسوخت میں کچھ اور زیادہ پختگی اور روانی دکھائی۔ جہاں تک لطفِ شاعری کا تعلق ہے امیر کے واسوخت امانت سے زیادہ بلند ہیں۔

امانت نے تین واسوخت لکھے ہیں جن میں سے ایک ناپید ہے۔ یہ واسوخت ایک سو دس بند کا تھا۔ ایک دوست نے کسی بہانے سے یہ واسوخت مانگ لیا اور پھر واپس نہ کیا۔ اس کی کد پر امانت نے اپنا مشہور واسوخت ۱۲۵۹ھ[2] میں تصنیف کرنا شروع کیا۔ اس کے دوران میں تین مرتبہ شدت سے علیل ہوئے۔ ۱۲۶۲ھ میں عتباتِ عالیات کی زیارت کو گئے۔ ایک برس میں لکھنؤ واپس آئے اور واسوخت کو مکمل کیا۔

۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء میں ایک محفلِ خاص منعقد کی۔ اس میں یہ واسوخت سنایا اور خراجِ تحسین وصول کیا۔ اس طرح واسوخت کی تکمیل کی تاریخ ۱۲۶۱ھ اور ۱۲۶۳ھ کے درمیان ہے۔ اس واسوخت میں ۳۰۷ بند یعنی ۱۹۲۱ شعر ہیں۔ امانت کا تیسرا واسوخت دیوان میں شامل ہے اس میں ۱۱۷ بند ہیں۔ یہ ان کے طویل واسوخت سے اس حد تک مشابہ ہے کہ اس کا اختصار معلوم ہوتا ہے۔ امانت کا انتقال ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۹ء میں ہوا۔

واسوخت امانت کا خلاصہ یہ ہے:

۱۳۰ شعروں کی تمہید میں عشق کی تباہ کاری اور جانسوزی کا بیان کر کے اس سے محفوظ رہنے کی دعا کرتے ہیں۔ یہ عشق کے جذبے سے بالکل بے خبر تھے کہ ایک رات خواب میں ایک حسینہ سے اختلاط اور وصل ہوا۔ فوراً آنکھ کھل گئی۔ اس کے بعد ہمیشہ دل مضطرب اور پریشان رہنے لگا۔ ایک روز ایک در میں ایک پری رُو نظر آئی اور مسکراہٹ سے انھیں شہید کر کے غائب ہوگئی۔ یہ اس کے کوچے

[1] آبِ حیات ۳۸۱ [2] دیوان امانت از فصاحت فرزند امانت

کے چکر لگانے لگے۔ ایک روز بے قرار ہو کر مکان میں گھس گئے۔ کچھ نوک جھونک کے بعد محبوب سے اختلاط کا سلسلہ شروع ہوا —
چونکہ اس مکان میں وصل کا موقع نہ تھا اس لئے اس دوست بیدرد کو اپنے مکان میں لے آئے اور احباب کی صحبت میں لا بٹھایا۔ شب کو وصل سے کامران ہوئے۔ صبح حمام میں لے جا کر انھیں نہلایا۔ اور اس کے بعد اپنے ہاتھوں سے بھاری پوشاک پہنائی۔ اس کے بعد انھوں نے اس کی کنگھی چوٹی کی۔ افشاں، کاجل، مسی اور لاکھے سے آراستہ کیا۔ اور پھر اسے زیورات میں لاد کر مرغ زریں بنا دیا۔ آخر میں پھولوں کا گہنا پہنایا۔ اس کے بعد عیش میں اوقات بسر ہونے لگے۔ محبوب کو بھی خوش لباسی اور آرائش کمال کا ذوق ہو گیا۔ کچھ عرصہ بعد اس کی طبیعت میں ہرجائی پن آ گیا۔ امانت سے بے اعتنائی برتنے لگا۔ اور راتوں کو دوسروں کے گھر جانے لگا۔

یہ حال دیکھ کر دوستوں کے سمجھانے پر امانت نے ایک اور گلِ تازہ سے دل لگایا۔ اس کے بعد ایک روز چھیڑنے کے لئے محبوبِ اول کے پاس آیا اور اس سے کہا کہ "میں نے تجھے محبوب بنایا اور آرائش سکھائی اور تو نے بے وفائی کو شعار بنایا۔"

اس نے جل کر خود کو کوسنے دیتے ہوئے کہا:

"تو چاہتا ہے کہ میں اس مکان کی قید میں گھٹ کر مر رہوں۔" اس پر انھوں نے جوابی حملہ کیا:

"میں نے ایک تجھ سے کہیں زیادہ حسین سے دل لگا لیا ہے جس کا سراپا یہ ہے۔ ایک روز میں تجھے اس کے سامنے لیجاؤں گا اس کے آگے تیرے منہ سے بات بھی نہ نکل سکے گی۔ میں تیرے سامنے اس کی مکمل آرائش کروں گا اور ملبوسات و زیورات سے مزین کروں گا۔ صحن میں ایک شاندار پلنگ اور ایک تخت لگا ہو گا۔ اور میرا تازہ محبوب پلنگ پر لیٹنے کا ارادہ کریں گے۔ تو گھر جانا چاہیگا تو تجھے جانے نہ دیں گے پھر ہم دالان میں مختلط ہوں گے۔ اور تو رات بھر صحن میں ایک چارپائی پر پڑا حسد کے انگاروں میں بھنے گا۔"

اس تذلیل سے محبوب زار زار رونے لگتا ہے۔ یہ لے ڈھارس دے کر کہتے ہیں کہ:

"اب چلتا ہوں نیا محبوب انتظار میں ہو گا۔"

محبوبِ اول انھیں روک لیتا ہے اور پھر قسما قسمی کے بعد دونوں محض ایک دوسرے کے رہنے کا پیمان کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد وصل ہو جاتا ہے۔ اس ملاپ کی خوشی میں اگلی شام بہت بڑا جشن کیا جاتا ہے جس میں دعوت، رقص، چراغاں، نیاز، منت وغیرہ کی جاتی ہیں۔

امانت رعایتِ لفظی کی بے اعتدالی کے لئے بدنام ہیں۔ اس واسوخت میں رعایتِ لفظی کی کثرت ہے اس کی کئی شکلیں ہیں مراعات النظیر، تضاد، ایہام، ذو المعنیین وغیرہ۔ چونکہ یہ اس زمانے کا مذاق تھا اور اہلِ لکھنؤ اس پر شیدا تھے۔ اس لئے ہم اس پہلو پر اعتراض کرنے میں حق بجانب نہ ہوں گے۔ یہ بھی امانت کی مشاقی تھی کہ انھوں نے اس صنعت کو اس قدرت کیساتھ نبھایا۔ مثلاً پانی کے تلازمے میں ذیل کے شعر ملاحظہ ہوں ؎

دھو کے ہاتھ آبرو کے پیچھے پڑا یار الیا
آشنائی وہی چشموں سے نگاہوں کی صدا

دل کو مرغوب ہوئی چاہ سے پانی کی ہوا
روز تالاب پہ وہ نام ڈبونے کو گیا

ایہام کی مثالیں کچھ اور دلچسپ ہیں:

عارسی رکھتا ہے وہ آئینہ سے آئینہ رُو
چکنی باتوں سے اسے چھالیا سب نے لیا

پیٹ پر کرتے نے جالی تو ہوئی گلکاری
بولا وہ زہرہ جبیں طعن سے کیا گاتے ہو

نظم کی ابتدا میں امانت نے مذمتِ عشق کے جتنے اشعار لکھے ہیں اتنے میر یا راسخ کی مثنویوں کی تمہید میں نہیں ملتے،

لیکن ان اشعار کا وہ مرتبہ نہیں جو مثنویات میر میں ہے۔ واسوخت کے پہلے مصرع

عشق کے حال سے یارب کوئی آگاہ نہ ہو

میں ایک کیفیت ہے لیکن وہ آگے قائم نہیں رہتی۔ امانت گویا ہجو عشق لکھنے بیٹھے ہیں:

یہ وہ صحرا ہے کہ اُگتی ہے سدا جس میں خاک　　چمن دہر میں وہ سبز قدم ہے یہ شجر

اس کے مقابلے میں میر کی توصیف عشق میں غضب کا والہانہ پن، وابستگی اور عقیدت ہے:

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال　　محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور

میر بھی عشق کی جاں سوزیوں کا بیان کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں ایک عجیب ٹھہری ہوئی درویشانہ کیفیت۔ یعنی نگاہوں میں ایک لگن ہوتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس عزیز از جان سرمایہ کو سینے سے علیحدہ کرنے کو تیار نہیں۔

واسوخت کہنے کو تو ہجر، محبوب کی بے وفائی، پر دل شکنی و مایوسی کے جذبات پر مشتمل ہوتا ہے لیکن اسے داخلیت سے دور کا سروکار نہیں ہوتا۔ یہ خارجی شاعری ہو کر رہ جاتا ہے اس کی ادبی اہمیت سے قطع نظر اس زمانہ کی زنانہ آرائش لباس اور زیورات کی تفصیل ہیں۔ مثلاً محبوبۂ اوّل کی آرائش میں ان لوازمات کی ضرورت پڑتی ہے۔ سنگھار کا سامان، حنا کا تیل، افشاں، کاجل، بتی، لاکھا۔

زیورات: الماس کا چھپکا، بالیاں، موتیوں کی پتیاں، یاقوت کے بندے، ہیرے کی دھکدھکی، الماس کے نورتن، جوڑیاں، ٹونگری، کنگن، ہیرے کے کڑے، علی بند، سونے کے چھلے، آرسی، سونے کے چھڑے، طلائی جوتا جواہر کی چینوں والا، بچھوؤں کے گچھے۔

محبوبۂ دوم کی تیاری میں کچھ اور بھی زیور ہے۔ اس زمانے کا مذاق حسن ہمیں عجیب معلوم ہوتا ہے کہ جسم کو جوہری کی دوکان بنا دیا جائے۔ لیکن اہل دول میں یہی دستور تھا۔ چنانچہ میر حسن نے اپنے ہیرو اور ہیروئن کو جواہر میں غرق کر دیا ہے۔

سراپا بھی بڑے مفصل ہیں لیکن اپنے مخصوص رنگ میں، جس کی وجہ سے اعضا کے حسن کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ شاعری کی قوتِ بیانیہ، پروازِ تخیل، تشبیہوں کی ندرت اور فراوانی کا قائل ہو جانا پڑتا ہے۔ رہی سہی کسر رعایت لفظی اور ضلع جگت سے پوری ہو جاتی ہے۔ عاشق کے مکالمے بھی قابلِ غور ہیں لیکن یہ مکالمے کیا ہیں پولیس کے وکیل کی جانب سے پڑھی جانے والی فردِ جرم ہیں۔ یہ ایک شہدے کی چھیڑ چھاڑ معلوم ہوتے ہیں۔ جو وہ اپنے پنجے میں گرفتار کسی اغوا شدہ حسینہ کے ساتھ کرے۔ عاشق کا ہیروئن کو محبوبۂ دوم کے گھر پر ذلیل کرنے کا منصوبہ وہ سفیہانہ ایذا پرستی ہے جو ایک شقی القلب صیاد ایک گرفتار پرندے کے ساتھ یا ایک عیاش غلط کار نواب کسی [illegible] بے بس لڑکی کے ساتھ عمل میں لائے۔ تمام تہدار عاشق کے زبانی حملے کی درشتی، تندی اور بے رحمی دیکھ کر ہم بھونچکے رہ جاتے ہیں۔ ہیروئن کے سامنے محبوبۂ دوم کے سراپا کے بیان میں کہتا ہے:

بوسے لوں اس کی جبیں کے کبھی چوموں کف پا　　تو سماجت سے قدم پر مرے دے سر کو جھکا
پاؤں آخر کو مرا در تری پیشانی ہے　　جو میں کہتا ہوں وہ آگے ترے پیش آئی ہے

اس زجر و توبیخ کے درمیان عاشق منصوبہ ظاہر کرتا ہے کہ ایک دن تجھ کو محبوبہ تازہ کے گھر مدعو کیا جائے گا۔ اتنی تذلیل پر تو احتجاج کرے گا تو صاحب خانہ ڈانٹ دیگا:

مجھ سے کر سکتا ہے بیہودہ بھلا کوئی کلام　　بس چلو چپ رہو ہوتی ہے مری نیند حرام
نام اس گھر کا محلے میں نہ بدنام کرو　　لڑ چکے جاؤ خدا کے لئے آرام کرو
سن کے اس بات کو ہو جائے جو اس دم ناچار　　حسن کے رعب سے کچھ کر نہ سکے پھر تکرار!

چارپائی کوئی بچھی ہو جو دالان میں — یار | منہ لپیٹ اپنا وہاں پڑ رہے تو با دلِ زار
ہچکیاں سُن کے مرے نالہ و فریاد کرے | گذرے رات ایسے کہ دن اپنے بہت یاد کرے

ایک سادہ لوح ، الھڑ ، دنیا میں تنہا عورت کو اس زبان کی چھری سے حلال کرکے عاشق وصل کا خراج بھلے ہی وصول کرلے، لیکن یہ فریقِ ثانی کا بدلی عشق نہیں۔ دباؤ کا سودا ہے حسینہ اگر بے راہ ہرجائی بے وفا تھی تو عاشق اس سے کہیں زیادہ بوس دوست معلوم ہوتا ہے۔ اسے محبوب کے جذبات کی کوئی پرواہ نہیں ، اُسے تو بدن کی بھوک کے لئے غذا چاہیئے ۔ وہ اپنی زرخرید نعمت پر بلا شرکت غیرے قابض ہے اور بس ——

ہمیں حیرت ہے کہ یہ کیسے کردار ہیں ، یہ کیسا عشق ہے اور اس کے یہ کیسے طریق ہیں ، یہ عاشق مثنوی ، فریب عشق اور بہار عشق کے عاشق کی طرح ہوس ، اعصاب کا تاجر ہے ۔ یہ دوسرے محبوب کا زور باندھ کر ہیروئن کو جس طرح بھتے میں لاتا ہے اس میں بس اتنا ہی خلوص ہے جتنا فریب عشق کے ہیرو کے اس سوانگ میں ، جب وہ نوگرفتار بیگم کے سامنے مصنوعی عشق لے آتا ہے :

کہہ کے یہ میں نے چیخ اک — ماری | اشک آنکھوں سے کردیئے جاری
الغرض — ایسا — زور — چلّایا | ہچکیاں لیتے لیتے — غش آیا
جسم تھرّا کے رہ گیا اک بار | چھاگئے سارے موت کے آثار

اور اندر سے حال یہ ہے :

دل میں بھڑکا کیا بچھونے پر | ہنسی آتی تھی ان کے رونے پر
ضبط کرکے ہنسی کو اور دم کو | کھولا آہستہ چشمِ پُر نم کو

اس عہد کے لکھنؤ کی تصنع آمیز سوسائٹی میں عشق اس فن کا نام تھا :

دے کے معشوقوں کو سدا بھترے | اب اُڑاتے ہیں خوب گُل چھرّے
(ازل — مثنوی سحرِ عشق)

اس واسوخت میں ہیروئن کون ہے ۔ ظاہر ہے کہ کوئی شریف زادی نہیں ۔ لیکن نہ یہ خانگی ہے نہ پیشہ ور طوائف ۔ خانگی ہوتی تو ان کے گھر کیوں اُٹھ آتی ۔ بازاری جنس کی جنس ہوتی تو ان کے گھر آنے سے قبل اپنے ظاہر کی طرف سے کیوں اتنی بے نیاز اور آرائش کے گُروں سے کیوں اتنی ناواقف ہوتی ، اور اگر ان کی ملازم ہوکر ان کے گھر پڑتی تو انھیں کیوں تغافل کے ناز اٹھانے پڑتے ۔ یہ کردار خانگی اور بازاری کے درمیان کی کوئی مخلوق ہو ۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ واسوختوں کی ہیروئن اہلِ طرب ہوتی ہے ۔

امیر مینائی نے ایک واسوخت میں بالکل ہی پردہ اٹھا دیا ہے :

غیر آگے ترے لے حور کھڑے رہتے ہیں | در لئے صاحبِ مقدور کھڑے رہتے ہیں

○

وصل دولت پہ ترا اے بُتِ خود کام رہا | ہم تو ہیں عاشقِ مفلس ہمیں کیا کام رہا

جیسی رُوح ویسے فرشتے ۔ اگر عاشق تماش بین ہے تو محبوبہ مطربہ ہی ہو سکتی تھی ۔ سودا کے واسوخت میں دلّی کی روایات کے بموجب محبوب ایک لڑکا ہے :

"واہ واہ جیسے امرد کو یوں ہی رحمت ہے"

لیکن لکھنؤ میں اس کی گنجائش نہ تھی۔ ہاں جان صاحب نے ریختی میں جو واسوخت لکھی ہے اس کا محبوب مذکر ہونا فطری ہے کیونکہ اظہار عشق ایک بیگم کی جانب سے ہے۔

واسوخت کی اختراع اس لئے کی گئی کہ محبوب کی بے وفائی پر عاشق مایوسی اور بیزاری کا اظہار کرے لیکن آخر میں تو یہ کیفیت بالکل اکھاڑ پچھاڑ میں تبدیل ہو گئی۔ معلوم نہیں واسوخت اس رنگ میں کیوں مقبول ہوئی۔ ظاہر ہے کہ اس میں ہیرو کی جو گفتار و کردار ہے اسے عشق سے دور کا واسطہ نہیں۔ محبوب ہرجائی اور عصمت باختہ ہے۔ عاشق حسن کا صیاد۔ یہ جہاندیدہ بیگم عاشق کی پُر فریب تقریر کے سامنے جس طرح پسپائی قبول کر لیتی ہے وہ بھی کوئی فطری ردِ عمل نہیں۔ اس سے کہیں زیادہ فطری، کہیں زیادہ ڈرامائی۔ امیر مینائی کے واسوخت "صفیر آتش بار" کا انجام ہے جہاں عاشق کے طویل خطاب پر بیگم برافروختہ ہو جاتی ہے اور گل اُسے ہی آڑے ہاتھوں لیتی ہے۔

غرض واسوخت کا معاملہ سراسر غیر فطری ہے۔ اس کا عشق ننگِ عشق ہے۔ امانت کے لکھنؤ میں بھی اس قسم کا تجربہ شاید ہی کسی کو ہوا ہو۔ معاملۂ عشق کے بیان میں جذبات نگاری کا سُہانا موقع تھا لیکن واسوخت کا عاشق اس تیغ لطیف سے بے بہرہ ہے۔ واسوخت میں چستی بندش۔ نزاکت تخیل۔ زورِ مبالغہ، استادانہ مشاقی پائی جاتی ہے لیکن متاعِ باطن نہ ہو تو جامۂ خوش رنگ کس کام کا۔ واسوخت کی ادبی قیمت صرف اس معاشرتی بیانات میں ہو سکتی ہے جو زمانہ لباس و آرائش تک محدود ہیں۔ یہ معاصر سماج کے اخلاقی زوال اور بے راہ روی کی آئینہ دار بھی ہے لیکن یہ آئینہ داری اس سماج کے لئے باعثِ فخر نہیں۔

بہر حال واسوخت کے جو عناصر کیفیات ہیں وہ اپنی مکمل صورت میں امانت کے یہاں ملتے ہیں۔ یہ اسلوب اور یہ موضوع ہمیں پسند ہو نہ ہو اپنے زمانے میں اپنے علاقے میں اس نے بھرپور خراج تحسین وصول کیا۔ اس کے بعض اشعار مقبول بھی ہوئے۔

یہاں گرہ کھل گئی دل کی وہاں انگیا مسکی　　　لبِ نازک سے صدا آنے لگی بس بس کی

ربط بڑھنے لگا اس شمع کو پروانوں سے!　　　آشنائی کا کیا سلسلہ بیگانوں سے

ہم ماضی کی ایک صنف شعر کی حیثیت سے واسوخت کا مطالعہ کرنے پر مجبور ہیں اور واسوخت امانت اس نوع کی بہترین نمائندگی کرتی ہے۔

ریختی

ریختی کا سماجی و تہذیبی پس منظر

(سلیم اختر)

سب سے پہلے اس ماحول، معاشرہ اور تمدن کا تجزیہ کرنا ہوگا جس نے دبستانِ لکھنؤ کے لئے مبتذل، سوقیانہ اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جنم دیا۔

دلی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے وہ مغلیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا افسانہ معلوم ہوتا تھا، اب نکتۂ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی۔ انگریز تاجروں کی سازشوں، اندرونی عناصر کی ریشہ دوانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیمار پر عالم نزع طاری کر رکھا تھا۔ متوسط طبقہ برائے نام تھا۔ رہے عوام تو وہ پیدا بدحال ہی ہوتے ہیں۔ اس لئے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا۔ ملکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصادی بدحالی اور معاشی لیستی نے اس دور کے شریفوں، نجیبوں اور امیروں کے لئے وضعداری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقدار کے تحفظ کو اگر ناممکن نہیں تو یقینی طور سے مشکل ضرور ہی بنا دیا تھا۔ دردؔ کے کلام بلکہ اس دور کے بیشتر شعراء کے کلام میں تصوف کے پنپنے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ مادی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فرار میں اپنے لئے "افیون" پاتا ہے۔

اس دور میں تحریر کردہ شہر آشوب' تضحیکِ روزگار اور ہجویات وغیرہ کے آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، تجارتی کساد بازاری، دربارداری کے کھوکھلے پن اور امیروں کے ڈھول کا پول ـــ سب کچھ واضح طور سے نظر آجاتا ہے۔ علاوہ ازیں میرؔ و مصحفیؔ کی بعض مثنویوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جاسکتا ہے۔ ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فن کاروں نے اگر دلی چھوڑ روہیل کھنڈ، فرخ آباد، مرشدآباد اور دکن کا رُخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہئے اکثریت نے لکھنؤ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں نوابوں نے عیش و عشرت سے لکھنؤ کو عروس البلاد بنا رکھا تھا۔ دردؔ باعمل صوفی تھے اور فقر پسندی کی بنا پر انھوں نے دلی نہ چھوڑی، ورنہ تقریباً سبھی قابل ذکر شعراء نے لکھنؤ میں آکر محفل سخن آباد کی۔

جس طرح مریض موت سے پہلے "سنبھالا" لیتا ہے اور چراغ کی لَو بجھنے سے بیشتر ایک مرتبہ بھڑکتی ہے۔ اسی طرح تمام ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور مشرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے لکھنؤ کی صورت میں سنبھالا لے کر تاریکی میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمع تہذیب آخری بھڑک دکھا رہی تھی۔ اس عہد کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرقعے عبدالحلیم شررؔ نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ ان کے بقول۔

۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں چونکہ شہری آبادی کا زیادہ حصہ امراء و شرفاء اور ادباء کی تنخی دستگیری پر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت، جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا مادہ علی العموم اہل لکھنؤ میں

فنا ہو گیا اور جو مشاغل انھوں نے اختیار کئے جوان کی ترقی کو قومی شاہراہ سے روز بروز دور کرتے گئے۔ ان کے مشغلے لہو ولعب کے سوا کچھ نہ تھے بے فکری اور فکر معاش سے سبکدوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، بٹیر بازی، چوسر، گنجفے اور شطرنج کا شائق بنا دیا۔ ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور "اندیشۂ فردا" کے لفظ سے ساری آبادی ناآشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا جو ان کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو۔ اور اس کے شوق نے اور بہتوں کو بھی اسی کام میں نہ لگا یا ہو۔[1]

لکھنؤ کی رونق اور عیاشی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

"ہر طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک نقاروں کا شور کسی لحظہ بند نہ ہوتا تھا سڑکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خچروں، شکاری کتوں، چیلوں، رتھوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا جس کی وجہ سے راستہ چلنا دشوار تھا۔ لباس فاخرہ زیب تن کئے وضعداران دہلی کے شریف زادے، اطبائے یونانی، باکمال مرداتے اور تائفے طائفے، اطراف ملک کے قوال، بھانڈ اور طوائفیں ملازم سرکار تھیں۔ ادنیٰ و اعلیٰ سب کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و احتیاج کا یہاں کوئی تصور بھی نہیں کر سکتا — نواب، وزیر بشر کی ترقی اور خوش حالی پر کمر بستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و حشمت میں بہت جلد دلی کا ہم پایہ ہو جائے گا..... شجاع الدولہ طبعاً حسین عورتوں اور رقص و سرود کی طرف مائل تھا جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والے طائفوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہو گئی کہ کوئی گلی کوچہ ان سے خالی نہ تھا اور مالی اعتبار سے وہ اس قدر خوش حال تھیں کہ اکثر ان میں سے ڈیرہ دار تھیں جن کے ساتھ دو دو تین تین خیمے رہا کرتے — نواب وزیر جب سفر میں ہوتے تو نوابی خیموں کے ساتھ ساتھ ان کے خیمے بھی شاہانہ جلوہ سے چھکڑوں پر لد کر روانہ ہوتے اور ان کے گرد دس دس ملنگوں کا پہرہ ہوتا، حکمران کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امراء اور سرداروں نے بھی بلا خوف و بلا احتساب یہی وضع اختیار کر لی اور سفر و حضر میں سب کے ساتھ رنڈیاں رہنے لگیں۔"[2]

شرر رنڈی باز کے ضمن میں رقم طراز ہیں:-

"عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں ..... لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانہ میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو روز بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہو گیا کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی شان دکھانے کے لئے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے ...... ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں مشہور تھا کہ جب تک انسان کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی... سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ میں بازاری عورتوں کو یہ رتبہ حاصل ہو گیا کہ مہذب و شائستہ امراء کی محفلوں میں ان کے پہلو بہ پہلو بیٹھتیں اور یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض معزز رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں۔ جن میں جاتے ہوئے مہذب لوگوں کو بھی شرم نہیں آتی۔"[3]

یہ طویل اقتباسات اس لکھنؤ کی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نکتہ کا بھی سراغ دیتے ہیں جس کے گرد ان مردوں کی بیرون خانہ زندگی گردش کناں تھی اور بلاشک و شبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اسی سے ایک اور سوال

---

[1] گزشتہ لکھنؤ، صفحہ ۳۳ — [2] Memoirs of Delhi and Faizabad. Vol. 2. P.P. 9-10

[3] گزشتہ لکھنؤ، صفحہ ۲۲۹، ۲۱۱ — ۲۲۰

پیدا ہوتا ہے کہ آزردہ گوشہ سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر منتج ہوئے گیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تقاضا تھا۔ یا اس کی تہہ میں کچھ اور بھی تھا۔۔ ؟

دراصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف زادیاں، بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد کو گھر کا پابند بنا کر رکھ سکتا ہے۔ بقول شرر۔ "لکھنؤ کی شریف عورتیں ہنرمند نہیں اور گھر گرہستی کے کام میں ... پھوہڑ ہیں، حد درجہ کی مسرف ہیں چٹوری ہیں"[1]۔ اور مرزا رسوا نے "امراؤ جان ادا" میں ایک لکھنوی گھرانے کی جو جھلکیاں دکھائی ہیں ان سے گھر گھر نہیں بلکہ ایک "گندہ جہنم" معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد، زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے فقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو (بالعموم) جسم سے وابستہ کر کے۔ خوب سے ہے خوب تر کہاں ؟ ۔ ہی کو جب شعار زیست بنائے تو وہ پھر گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پا سکتا۔ ایسے میں وہ صرف نسل کشی کا ایک شرعی ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچی ہوں گی۔ لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ جب گھر کی مرغی دال بن جائے تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لئے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس موقع پر عہد عتیق کے یونانی معاشرہ سے قدیم لکھنوی معاشرہ کا موازنہ بہت دلچسپ ثابت ہوگا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لئے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشروں میں مردوں نے گھر سے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہو کر ہم جنسیت کو شعار بنا لیا۔ وہاں سیفو[2] اور اس کی شاعری نے نام پیدا کیا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری انا　　کا ئی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری انا
تو اد بھی کر پیار گلے میرے لپٹ جا　　طعنے مجھے ست دیتے ہیں اب لوگ زنانی[3]　(رنگین)

لیکن ان مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا جبکہ لکھنؤ میں صدیوں کی ملوکیت اب مریضانہ جاگیرداریت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ لکھنوی مردوں نے بیویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی جبکہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی تسکین کے لئے مردانہ دوستی کی صورت میں دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی افلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کرائی ہے۔ گذشتہ اقتباسات میں لکھنوی مرد کی مختلف النوع "بازیوں" کا ذکر آ چکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا۔ بلکہ ایڈتھ ہملٹن کے بقول تو۔ "دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانے پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے"[4]

---

[1] گزشتہ لکھنؤ ص ۲۲۳۔ [2] سیفو LESBOS شہر کی رہنے والی تھی، اس نے ناؤن کے عشق میں خودکشی کر لی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کے لئے LESBIAN کا لفظ اسی سے مشتق ہے۔ [3] زنانی، محرم اور ہم راز عورت۔
[4] THE GREEK WAY. P. 18.

گھوڑدوڑ، کشتیوں اور مشغلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی ہوتے تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے جیسے دوڑتی رتھوں سے چھلانگیں لگانا۔ اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انھوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا اور ان کھلاڑیوں، ورزش گاہوں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پنڈار کے الفاظ میں ۔ "پرشکوہ اہمیت رکھنے والے جوانوں" کو ملک بھر میں اپالو کا ہم پلہ بنا دیا۔ اس معاشرہ میں بہت سی خامیاں ہوں گی۔ لیکن علم و دانش، فن و حرفت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو اتنا نہ محسوس ہونے دیا۔ اس کے برعکس لکھنؤ میں فلسفہ تو کجا ڈھنگ کا کوئی فلسفہ حیات بھی نہ تھا
تصوف کی صورت میں زندگی کی بے ثباتی، آخرت کے دھیان اور روحانی ترقی کے ذریعہ خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور نیم فلسفیانہ تصور ملتا تھا وہ بھی جب ختم ہوا تو مثبت سوچ کے لئے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سو فلسفوں کا ایک فلسفہ اور سو اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے۔

میں کسی مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا، بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام فکر بھی نہ رہا تھا۔

لکھنوی معاشرہ میں جس بانکپن اور تصنع نے جنم لیا وہ ایک ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

تو اس سے تصنع آمیز اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے بارے میں ایک سطحی مگر دل فریب انداز نظر کے علاوہ اور کچھ نہیں حاصل کیا جا سکتا۔ البتہ بانکپن (بلکہ زیادہ بہتر تو بانکا پن ہے) کا مطالعہ زیادہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی خطوط ابھر کر خوبیوں اور خامیوں کو جب اُجاگر کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل و ردعمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے وہ غلاف (جسے ژنگ (PERSONA) سے تعبیر کرتا ہے) اتر کر ایک دوسرے کی تفہیم کو آسان ہی نہیں بنا دیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت ۔ بیوی کے برعکس خاندانی ذمہ داریوں کی صورت میں ادا بھی نہیں کی جاتی۔ اس لئے طوائف سے دیرپا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کرداروں (اور لبا اوقات سود مند) خصائص کو دبا کر محض جنسی کارگزاری کے بل بوتے پر ہی میدان مارنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن کب تک ۔۔ ؟ اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دوگونہ ہوتا ہے۔ ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا ضیاع کیا، اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا۔ لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے۔ نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامردی[1] جنم لے کر بعد میں نفسیاتی دلچسپی کے حامل مختلف النوع ردِ عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرہ کو اسی نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا ہو گا۔

لکھنؤ کی معاشرہ میں پہلے تو مردانگی کے ڈنکے بجتے ہیں اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے۔ یہی وہ وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعراء کے ہاں بھی ابتذال اور فحاشی مل جاتی ہے۔ لیکن کب تک ؟ ۔ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہو کر ۔ کس برتے پہ تتا پانی ؟ ۔ ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف جنسی آلہ سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لئے چاندنی، گاؤ تکیہ، خاصدان اور اگالدان کی طرح لازمی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پہ آ گئے۔ اب جو طوائف ہمدم و جلیس بنی تو مستقل قرب نے پھر وہی

---

[1] Psychic Impotence

نفسیاتی عمل دہرایا (جس کا میاں بیوی کے تعلقات کے ضمن میں تذکرہ کیا جا چکا ہے) یعنی دونوں کی خوبیوں اور خامیوں سے عمل اور ردعمل کی صورت میں پہلے تو طوائف نے تہذیب، شائستگی اور (تصنع آمیز) اخلاق سیکھے۔ لیکن جب گھن لگے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے اپنے کوٹھے کو درس گاہ میں تبدیل کر لیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا؟ — وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے؟ — وہ کیونکہ لاتعداد "بازیوں" سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کر چکے تھے، اس لئے اب وہ طوائف سے بانکپن اور ذیل میں آنے والی دیگر نسائی خصوصیات ہی تو سیکھ سکتے تھے اور یہی انھوں نے سیکھا۔ بانکپن تو نسوانی ہتھیار ہے۔ مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو۔

اس معاشرہ میں کس حد تک زنانہ پن پیدا ہو چکا تھا۔ اور عورت کس مجبوبانہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی، اس کا اندازہ "دریائے لطافت" میں بجروں کو "زنانہ" بنانے (پری خانم، پری جان وغیرہ) سے نہیں ہو سکتا، بلکہ اس امر سے ہو گا کہ واجد علی شاہ نے "جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زنانی فوج" تو مرتب کی ہی تھی اس کے ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض پلٹنوں کے نام، اختری، نادری، "وغیرہ بھی رکھ دیئے۔

ایسے ماحول میں ریختی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہیئے، ہاں اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کی باعث بن سکتی تھی۔ ریختی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

دلی سے پہلے کے بیشتر شعراء کے ہاں غزل میں اظہار عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے۔ اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہو کر قلی قطب شاہ سے شروع ہو کر بہت سے شعراء کے کلام میں ریختی ڈھونڈ نکالی ہے[۵] لیکن میرے خیال میں دکنی غزل کا نہ لکھنوی ریختی سے کوئی تعلق ہے اور نہ ہی وہ ان سماجی اور نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ تھی جو اس لکھنؤ سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جا چکا ہے۔ دکنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کی مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہندو معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا، بلکہ اسے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی ڈاکٹر وزیر آغا نے "اردو شاعری کا مزاج" میں جنس کے اس عہد کے ادب و فن پر گہرے اثرات سے تفصیلی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے — ہندوؤں کے مندروں میں مرد عورت کی محبت بالخصوص اس محبت کے جنسی پہلو کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی اور آرٹ کے تینوں مکاتیب میں اسی کے نمونوں کی فراوانی ہے[۶]"

اب سوال یہ ہے کہ جو معاشرہ جنس کو اس کے خالص ترین روپ میں اپنی معبد گاہوں میں روحانی مقاصد کے لئے بھی استعمال کر سکتا ہو تو وہاں ادب میں عورت کی طرف سے اظہار عشق کیوں روا رکھا جائے۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم کام سوتر، کام شاستر اور انگ رنگ ایسی مستند اور کلاسیک کا درجہ حاصل کر لینے والی بعض کتب کو دیکھتے ہیں تو اس تعجب میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے

---

۵ گزشتہ لکھنؤ ص ۶۶۔ اسی ضمن میں انتہا یوں ہوئی کہ امیر خسرو کی اس مشہور غزل کو ریختی کا اولین نمونہ قرار دے دیا گیا جس کا مطلع یہ ہے

زحال مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں،
کہ تاب ہجراں ندارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

۶ اردو شاعری کا مزاج ص ۹۷

کیونکہ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق، جذباتی طہارت کے باوجود بھی کسی حد تک غیر نفسیاتی اور حیاتیاتی اصولوں کے منافی معلوم ہوتا ہے اور اس تعجب میں مزید اضافہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم ڈاکٹر موصوف کا یہ بیان پڑھتے ہیں کہ "سنسکرت شاعری کے مطالعہ سے ایک واضح تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ اس میں مرد عام طور سے عاشق اور عورت "محبوبہ" (مطلوبہ) ہے۔

آخر عورت محبوبہ سے محبوب کیسے بن گئی ——؟

میرے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ تو معاشرہ میں مردانہ برتری کے باعث مرد کو "دیوتا سمان" سمجھنے کا رجحان ہو سکتا ہے اور اس رجحان کا ماخذ ہندی اساطیر میں سے پاربتی اور شیو کی محبت میں بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ جہاں پاربتی شیو کے حصول کے لئے زمانہ بھر کے جتن کرتی ہے۔ علاوہ ازیں ہندی لوک یا ادبی گیتوں میں رادھا اور کرشن کی محبت مرکزی نکتہ کی حیثیت رکھتی ہے ان کی جنسی محبت کو فلسفیانہ، متصوفانہ اور اساطیری معانی دینے کی کوششوں سے قطع نظر یہ امر بے حد اہمیت رکھتا ہے کہ اس معاشقہ نے ادب اور فنونِ لطیفہ کے دیگر شعبوں کے لئے دائمی وجدان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ میرا بائی کے بھگتی میں ڈوبے بھجنوں سے قطع نظر ہندی گیتوں میں جذبہ کا رس اس سے اُبھرتا ہے۔

دکنی شعراء کا ایران سے بس آشنائی رشتہ تھا کہ وہ فارسی سے غزل کی صنف مستعار لے رہے تھے، ورنہ ان کی سوچ، جذبات اور ان کے اظہار کے انداز سبھی پر ہندوستانی کی چھاپ ملتی ہے۔ یوں ایک غیر ملکی صنفِ سخن کو اپنانے کے باوجود بھی اپنی ہندی گیتوں کی روح کو برقرار رکھا۔ اسی لئے عورت کی زبان سے صحت مند نقطۂ نظر کے تحت محبت کے اظہار سے ایک خاص طرح کی "کوملتا" کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں کی تہہ میں ایک مخصوص تمدن اور ادبی اقدار کا پیدا کردہ رچا ہوا جنسی شعور بھی ملتا ہے، اور کیونکہ یہ "سنسنی خیزی"، "مریضانہ لذتیت" اور دوسروں کی باسی کڑھی میں اُبال لینے کی کج روی یا نہ کوشش نہ تھی اس لئے ان سے رِم جھم رِم جھم سا اثر ہوتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

مجھ تن نگر کوں قابو بربے نے آگیا ہے — پھرتی ہوں یوں مسافر بن میں پتام بولو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا جی! — مجھے بدنام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی، چھوڑ دو

مجھے پکڑے ہے نی، چھوڑ داؤ، دیکھو ہانک ماروں گی! — خدا کی سوں! میں کہتی ہوں، بڑی بی کو پکاروں گی! (ہاشمی)

برہوں میں کب تلک جھڑتی، جلا کر دل کہیں کڑتی — کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا سے سر ٹپڑتی ہوں! (خاکی)

گل ہور گلاب بہانے نہیں کچھ فرق ازل تے! — بولیں یوں سوں مل رہی ہوں الفت سے کہتے ہیں (شاہی)

دکنی دور میں کم و بیش یہی انداز کارفرما ملتا ہے لیکن جب ولی ۱۱۱۲ھ میں دلّی آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے انھیں یہ نصیحت کی ——"ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ببر"—— شما زبانِ دکھنی را گذاشتہ ریختہ را موافق اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد موزوں بکنید تا موجبِ شہرت و رواج و مقبولِ خاطرِ طبعانِ عالی مزاج گردد" اور جب اس نصیحت پر عمل پیرا ہو کر ولی نے "ریختہ" میں مقبول خاطر

ﻟﮯ اردو شاعری کا مزاج صفحہ ۱۴۳

طبعاں عالی مزاج کے نقطۂ نظر سے تبدیلیاں کیں۔ تو ان میں سے بڑی اور اہم تبدیلی عورت سے درجۂ عاشق کا چھین جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل ہر لحاظ سے فارسی کا چربہ ہی نہ بنی بلکہ عورت جب عنقا ہوگئی تو سبزۂ خط کا رواج ہوگیا۔ معاشرہ کے رجحان، پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی مہربانیوں کے باعث دبستانِ دلی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امرد پرستی مل جاتی ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا سہرا لکھنوی شعراء کے سر بندھتا ہے۔ بلکہ ریختی سے پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں لاشعوری طور سے ہی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ یا کوئی مخصوص زنانہ اصطلاح باندھ دی گئی ہے۔ اسے زنانہ پن کے ابتدائی۔ مگر لاشعوری۔ نقوش سمجھنا چاہیے۔

آزاد نے "آبِ حیات" میں سوز کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سودا کو میر سوز نے اپنا یہ مطلع سنایا۔

بہن نکسے ہے دل میرا ایا ہے گا ہے
اے فلک بہر خدا آ ہے گا ہے

یہ سن کر مرزا سودا ہنس کر بولے۔ "میر صاحب! ہمارے ہاں پشور کی ڈومنیاں آیا کرتی تھیں، یا تو جب یہ لفظ سنا تھا اور یا آج سنا۔" اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام کی سادگی مانی ہوئی ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں سادگی کے لئے ہلکے پھلکے الفاظ استعمال کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آجاتے ہوں گے جو لوچ اور لہجہ کی گھلاوٹ کے باعث زنانہ گفتگو سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شاید اسی لئے سکینہ کو کہنا پڑا۔

"ان کے اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرزِ ریختی کے نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجاد کیا اس کی ابتدا سوز ہی کے زمانہ میں ہوگئی تھی"[1]

ان کے چند اشعار اور سنئے!۔

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی میرے اللہ نئی!

تجھ پہ قربان مری جان دل و دیں میرا
ایک باری تو سن افسانۂ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کر شراب
اے ان انکھوں کا ہوئے خانہ خراب

میر حسن کی "بدرِ منیر" میں بھی ہمیں زنانہ لہجہ میں اشعار مل جاتے ہیں لیکن یہ اشعار ریختی کے طور پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر لکھے گئے تھے۔ انھوں نے جب نجومیوں، رمالوں اور برہمنوں کی گفتگو میں پیشہ ورانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے واقعیت کا رنگ بھرا تو بھلا زنانہ کرداروں کی زبان کو وہ کیوں نہ خالص زنانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انھوں نے یہ کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔

بدرِ منیر بے نظیر سے یوں گویا ہوتی ہے۔

موئے تم بڑی پردہ تم پر مرے
بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے

میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں
یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں

---

[1] تاریخِ ادبِ اردو ص ۹۵

مری عیش بائی کو لے آئیو ! ادرے ہے کوئی یاں ذرا جائیو

کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا کسی نے کہا ، دیکھیو اے بُوا

اسی نوع کی ادبی مثالوں ، معاشرتی رجحانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے ظہور کے لئے ذہنی طور پر فضا ہموار کر دی تھی ۔ گھٹا تلی کھڑی تھی ۔ اب صرف بارش کے پہلے قطرے کی ضرورت تھی اور لکھنؤ میں یہ پہلا قطرہ رنگین بنے ۔ ریختی کے دیوان " انگیختہ[1] " میں لکھتے ہیں ۔

" بعد حمد رب العالمین اور نعت سید المرسلین خاک پائے شعرائے نکتہ چین سعادت یار خاں رنگین عرض کرتا ہے کہ بیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بگاہ عرض شیطانی کے عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی سے کرتا تھا ۔ اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پر دھیان دھرتا تھا ۔ ہر گاہ چند مدت جو اس وضع اوقات پر بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی ۔ پس واسطے انہی اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ہیچمدان نے موزوں کر کے مرتب کیا "

اس دعویٰ کی وجہ سے آزاد[2] ، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو ریختی کا موجد قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں ، کیونکہ ان کے دیوان سے ۲۹ برس پہلے ۱۲۲۰ھ میں ایک اور ریختی گو قیس حیدر آبادی کا دیوان ملتا ہے ۔ قیس وزیر اعظم حیدر آباد کے مصاحبین میں سے تھے ۔ اس کا قوی امکان ہے کہ رنگین نے وہ دیوان ہی نہ دیکھا ، بلکہ اس سے اثر بھی قبول کیا ہو گا ۔ کیوں کہ دونوں کے ہاں ہم طرحی غزلیں بہت ہیں ۔ گو قیس کے ہاں بھی مبتذل اور فحش اشعار مل جاتے ہیں ۔ لیکن رنگین اور انشا و رنگین اور انشا وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں ۔ ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے لیکن وہ اتنی بے تاب اور بے باک نہیں جتنی کہ لکھنوی شعراء کی عورت ۔ ان کے چند اشعار درج ہیں :

میں نے باجی سے وہ کل شرط میں ہاری انگیا جس دن پہنا گا یہ عالم تھا کہ اب اڑ جائے

میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چوڑیاں کیا بنا لائی ہے منہارن ممانی چوڑیاں

نوجواں چنچل سی گوری سی وضعدار اصیل اب کے رکھی ہوں دوگانہ وہ طرحدار اصیل

قیس کے علاوہ ایک اور ریختی گو محشر کا بھی ذکر ملتا ہے ۔ یہ میر کے آخری زمانے میں تھے اور بقول دتاتریہ کیفی —— اپنی ریختیوں کا جزدان بغل میں مار کر دلی سے لکھنؤ پہنچے تھے[3]

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداءً ثقہ حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہو گا ۔ کیونکہ انشاء نے میر حسن اور رنگین پر بہت سخت الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے —— " ...... اور سب سے زیادہ ایک اور سنئے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا انوری ریختہ اپنے کو جانتا ہے رنگین تخلص ہے ، ایک قصہ کہا ہے ، اس مثنوی کا نام " دل پذیر " رکھا ہے ، رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے ، میر حسن پر نہ ہر کھایا ہے ، ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا ۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں ۔ بھلا اس کو شعر کیونکر کہئے ! سارے لوگ دلی کے ، لکھنؤ کے ، رنڈی سے لے کر مرد تک پڑھتے ہیں ۔

کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی

---

[1] انگیختہ نام بھی خوب ہے ، میرے خیال میں تو " انگیا " اور " ریختہ " کو ملا کر بنا لیا گیا ہے یا پھر انگیخت سے " انگیختہ " بنا لیا ۔ ہر دو صورتوں میں جذباتی بلکہ جنسی اشتعال کا مفہوم عریاں ہوتا ہے ۔ [2] آب حیات ص ۲۹۳ [3] منشئات ص ۱۰۳

سو اس بچارے رنگین نے بھی اسی طور پر قصّہ کہا ہے، کوئی پوچھے کہ تیرا باپ رسالدار مسلم، لیکن بچارا برچھی بھالے کا ہلانے والا ۔ تیغے کا چلانے والا تھا ۔ تو ایسا قابل کہاں سے ہوا ۔ اور شہدا پن مزاج میں رنڈی بازی سے آگیا ۔ تو ریختہ کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ایجاد کی ہے ۔ اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں، اور ان کے ساتھ اپنا منھ کالا کرے ۔ بھلا کلام کہا ہے ؟ ۔۔

ذرا گھر کو رنگیںؔ کے تحقیق کر لو　　　یہاں سے ہے کہ پیسے ڈولی کہار رو

مرد ہو کر کہتا ہے ۔ ع

کہیں ایسا نہ ہو کم بخت میں ماری جاؤں

اور ایک کتاب بنائی ہے اس میں رنڈیوں کی بولی لکھی ہے ۔"

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی ۔ کیونکہ انشاؔ ایسے مزاج کا شاعر بھلا کب تک روشِ زمانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا ۔ چنانچہ اس نے بھی عصری تقاضوں کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی گوئی شروع کر دی ۔ ویسے بھی اس نے کمالِ فن کے اظہار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں چنانچہ بے نقط عبارت، ٹھیٹھ ہندی میں رانی کیتکی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولیوں کی پیوند کاری محض چند مثالیں ہیں، پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نفور رہتی ۔

انشاؔ اور رنگینؔ کی کوششوں اور دربار کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت زیادہ مقبول بنا دیا اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعراء کی بھی کمی نہ رہی اور یہ رجحان اپنی انتہائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زنانہ تخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زنانہ لباس پہن کر اور پالکیوں میں بیٹھ کر مشاعرہ ہی میں آنا شروع کیا بلکہ زنانہ آواز و انداز سے کلام بھی سنانا شروع کیا ۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی لیکن وہ خود اس فن میں عبداللہ خاں محشرؔ (ریختی میں خانم جان) کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے[1]۔

---

[1] مولوی سید محمد مبین نقوی، تاریخ ریختی ۔

لکھنو اور دلی اسکول کے ریختی گو شعراء

(سیّد تمکین کاظمی)

ریختی کا رواج کب سے شروع ہوا۔ یا ریختی کب ایجاد ہوئی۔ اس باب میں ہماری تحقیق ہے کہ سب سے پہلے ریختی سیّد شاہ ہاشم کے مرید سیّد میراں ہاشمی نے لکھی، حضرت ہاشمی بیجاپور کے رہنے والے اور علی عادل شاہ بادشاہ بیجاپور کے درباری شاعر تھے۔ جن کی مثنوی یوسف زلیخا بہت مشہور ہے۔ ہاشمی نے ۱۶۹۷ء میں انتقال کیا۔ ان کی ریختی کا نمونہ یہ ہے:۔

ادجسن گول کنڈی میں گئی ہو یاد ہیں باتاں — ہمیں تم مل کے بیٹھے تھے سکھی جسدن دلائے میں

○

مجھے پکڑے ہیں گی چھوڑو او دیکھو ہانک ماروں گی — خدا کی سوں میں کہتی ہوں بڑی بو کو پکاروں گی

○

سجن آویں تو پردے کے نکل کر بہار بیٹھوں گی — بہانا کر کے موتیاں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

○

رضا گر مجھ کو دیتے ہو کروں گی گھر میں جا دارو — اگر مجھ ہووے گی فرصت صبح پھر آؤں گی چھوڑ دو
اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا جی، — مجھے بدنام کرتے ہو کہیں میں جاؤں گی چھوڑ دو

○

دوسرے ریختی گو دکن کے سیّد محمد قادری خاکی تھے۔ جو ولی کے معاصر اور دکن کے مشاہیر پیران طریقت سے تھے۔ آپ کا دیوان ۱۱۸۲ھ کا لکھا ہوا بعض کتب خانوں میں محفوظ ہے۔ آپ بھی ہاشمی کی طرح تصوف آمیز ریختی کہا کرتے تھے۔ مثلاً:

کرو پیو پیر سیں ظاہر یو سب مل سات سکھیاں — جنم سب ہجر میں غم کے تیرے بن نت یو کھوتی ہوں
یوں جاری عین ممکن ہو لی جب دیکھ بالا سوں — بہی سوں بروکی تب میں نکل پیو سات سوتی ہوں
رہوں میں کب تلک جھرتی جلا کر دل کتیں کرتی — کر اب غم کے پہاڑوں پر بہلا ہے سر پڑوتی ہوں
مرو سوں شاہزادہ کی ترقی پا کے اے خاکی — کبھی وحدت کے دریا میں مرا میں بن ڈبوتی ہوں

انہی کے ساتھ اور ایک دکنی شاعر رحیم کے بھی چند شعر ملتے ہیں:۔

اری ناداں تیں اپنے سجن کو کیوں روٹھایا ہے — روٹھا کر پیو کو جگ میں کسی نے ذوق پایا ہے
بہت پچھتائے گی میری نصیحت مان کہتی ہوں — سکھی کو رات سو بہی ہے پیا کے گھر بھایا ہے
ترے سوں ہو نیگا تجھ مہرباں او پرند روٹھے گا — روٹھلے کو منانے بن تجھے کیسے ملایا ہے

یہ ریختی گو سنہ ۱۱[illegible]ھ سے لے کر سنہ ۱۲[illegible]ھ تک گزرے ہیں اور غالباً یہ ریختی کا پہلا دور ہے۔ کیونکہ اس زمانے میں سوائے دکن کے اور کسی جگہ اس کا وجود نہیں پایا جاتا تھا۔ سنہ ۱۲۱۸ھ کے بعد نواب بدر الدین خاں بہادر امیر جنگ امیر الدولہ لایق نے ریختی کہی ہے جو نواب سکندر جاہ بہادر کے داروغہ جواہر خانہ تھے۔

پاس میرے تو کسی ڈھب سے اے لاری دوا   میں بلائیں تری لیتی ہوں اری جاری دوا

اس موے ماٹی ملے پر تو دو ہتھڑ ماروں   یا کوئی اور ہو تدبیر تو بتلاری دوا

کیا کہا کس نے کہا تیرے لایق شب کو   تجھ کو تو ہو گی قسم کہہ دے نہ شرماری دوا

ان کے بعد محمد صدیق قیس کا دور آتا ہے جس نے مستقل طور پر ریختی کا دیوان مرتب کیا۔

قیس حیدر آباد کے مشہور شاعر اور شیر محمد خاں ایمان کے بھانجے تھے۔ اور مہاراجہ چندو لعل اور شمس الامراء امیر کبیر کے مصاحب سنہ ۱۲۳۰ھ میں آپ نے انتقال کیا۔ اور چونکہ یہی زمانہ سعادت یار خاں رنگین کا ہے اس لئے بعض لوگوں کو یہ دھوکا ہوا کہ قیس نے رنگین کے دیوان کا جواب کہا ہے یا رنگین کی ریختیوں کو دیکھ کر خود ریختی کہی ہے مگر قرین قیاس یہ نہیں ہے۔ کیونکہ رنگین کی ریختی کا دیوان جو انڈیا آفس کے کتب خانہ میں محفوظ ہے اس کا سنہ تصنیف ۱۲۱۱ھ ہے اور قیس نے سنہ ۱۲۳۰ھ میں انتقال کیا ہے۔ اس طرح قیس کا انتقال رنگین کے دیوان ریختی کی ترتیب سے انیس سال قبل ہو چکا تھا۔ ظاہر ہے کہ مرنے سے دس بارہ سال پہلے ہی سے قیس نے ریختی کہی ہو گی اس طرح رنگین کے کلام کا قیس کے پیش نظر رہنا تقریباً ناممکن ہے۔

قیس نے اپنے دیوان ریختی پر یہ عبارت لکھی ہے:۔

"منتخب دیوان ریختی قیس محاورِ بیگمات شوخ محل بادشاہی شاہجہان آباد"

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قیس نے بیگمات دہلی کی زبان سے متاثر ہو کر انھیں کی زبان میں شعر کہے ہیں اور اس لئے ان کا شمار دہلی اسکول کے ریختی گو شعراء میں ہونا چاہیئے۔

قیس نے عموماً انھیں ردیفوں میں غزلیں کہا ہیں جو رنگین کی ریختیوں کی ہیں۔ نمونے کے طور پر قیس کے چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:۔

تو نے چڑیا وہ بنائی ہے کہ بس بول اٹھے!   تیرے ہاتھوں کے میں قربان گئی منغلانی!

○

ٹھیک ہیں مونڈھے تو اس کرتی کے لیکن اتنا   تنگ ہوتا ہے گلے میں سے گریباں دوا!

○

چنپا ٹکا تھا جس کے گریبان کے اوپر   کرتی وہ مری کیا ہوئی پستائی جمیلا!

○

لاڈ بازار کو جاتی ہے تو صدقے تیرے   بھول مت یاد سے لے آ میری ڈوری انا!

○

جس کی چڑیا کا وہ عالم تھا کہ اب اڑ جائے   میں نے باجی سے جو کل شرط میں ہاری انگیا

○

کیا بنالائی ہے منہیارن ممانی چڑیاں   میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چڑیاں

ابکے رکھی ہوں دوگانا وہ طرحدار امیل　　نوجواں چلبلی سی گوری سی دھواں دھار امیل

قیسؔ کے معاصرین میں اور کوئی ریختی کا شاعر دکن میں نہیں ملتا۔ البتہ ۱۲۸۰ھ کے ایک ریختی گو شاعر رائے گلاب چند ہمدمؔ کا کلام مولوی سردار علی صاحب نے ہمیں مرحمت فرمایا ہے مگر ہمدمؔ چونکہ رنگینؔ اور انشاؔ کے بعد کے ہیں۔ اس لئے ان کا ذکر رنگینؔ اور انشاءؔ کے بعد ہی کیا جانا مناسب ہے:

انشاء اللہ خاں جو ریختہ کے مشہور شاعر ہیں۔ ریختی کے بھی بڑے اچھے شاعر تھے۔ مرشد آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں علوم متعارفہ کی تکمیل کی۔ اور دلی جاکر شاہ عالم کے دربار میں منسلک ہوگئے مگر چند ہی روز بعد دلی سے جی بھر گیا تو لکھنؤ پہونچے اور مرزا سلیمان شکوہ کے دربار سے تعلق پیدا کرلیا۔ اس کے بعد نواب سعادت علی خان کے مصاحب ہوگئے۔ ۱۲۲۵ھ میں نواب سے روٹھ کر خانہ نشین ہوگئے اور نہایت ہی پریشان حالی اور تکلیف سے زندگی بسر کرکے ۱۲۳۳ھ میں انتقال کیا۔ رنگینؔ کی تتبع میں ریختی بھی کہنی شروع کی۔ اور ایک دیوان مرتب کرلیا۔ چونکہ انشاءؔ نے دلی میں زیادہ دن گذارے تھے اور ان کے ریختہ کے کلام میں دہلی اسکول کا رنگ ہے اس لئے ان کا ریختی کلام بھی دہلی ہی کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ چند شعر دیوان سے نقل کئے جاتے ہیں:-

ہاتھوں سے ہیں تو تیرے کم بخت عاجز آئی　　جو کام ہو نگوڑا تیرا سو ہلبلی کا!

○

بندی کی دشمنی میں ناحق جو ہوں الٰہی　　لگ جائے ان کے منہ پر از غیب کا تھپیڑا

○

چوٹی یہ تیری سانپ کی ہے لہر دوگانا!　　کھاتی ہوں تیرے واسطے میں زہر دوگانا!

○

تھام تھام اپنے کو رکھتی ہوں بہت سا لیکن　　کیا کہوں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا

○

پوتوں پھلنا تجھے اور دودھوں نہانا ہو نصیب　　بیاہ ہو سونے کے سہرے سے تیری عمر دراز!

○

اری بی ایک ہی عیار ہو تم!　　ناک چوٹی میں گرفتار ہو تم!

○

کچھ نہیں معلوم پوچھو کونسا میلا ہے آج　　جاتیاں ہیں جو کچھا کھچ ڈولیوں پر ڈولیاں

○

میں ترے صدقے نہ رکھ اے میری پیاری روزہ　　بندی رکھ لے گی ترے بدلے ہزاری روزہ

○

جو ہم کو چاہے خدا اس کا نت بھلا کرے　　دودھوں نہائے اور وہ پوتوں پھلا کرے

○

رات بھر اپنا ترستا ہی رہا جی باجی!　　اب تو نوبت بجی اٹھو اجی باجی! باجی!!

یہ پھاند کے کل رات جو دیوار نہ جاتی۔ کنڈی نہ ہلاتی۔ جا کر نہ جگاتی

نیند اس کو نہ آتی — جو بن کی وہ ماتی — تیوری نہ ہلاتی

اور چٹکیوں میرے تئیں صبح اڑاتی — ہاتھوں پہ نچاتی — گاتی نہ بجاتی

کھانے کو نہ کھاتی — پھر تو نہ بلاتی — سو سو بلے گاتی

سعادت یار خاں رنگینؔ مرزا طہماسپ بیگ خاں تورانی کے بیٹے تھے۔ سرہند میں پیدا ہوئے۔ دلی میں نشو و نما پائی۔ سپاہیانہ فنون کے ماہر تھے۔ تمام عمر شہزادوں کی مصاحبت میں بسر ہوئی۔ ۱۲۵۱ھ میں اسّی برس جی کر وفات پائی۔ خود اپنے دیوان ریختی کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ عرسوں اور خانگیوں کی تماش بینی کی وجہ سے ریختی گوئی کا شوق ہوا۔ ایک پورا دیوان ریختی کا موجود ہے اس کے علاوہ چونتیس جلد میں ان کی مختلف تصانیف کی انڈیا آفس کے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ چونکہ دلی میں پرورش پائی تھی اور زبان پر دلی کے محاورات چڑھے ہوئے تھے اس لئے ریختی میں بھی دلی ہی کی بیگماتی زبان استعمال کی ہے۔ اس طرح یہ بھی دلی اسکول ہی کے ریختی گو شاعر ہیں۔ نمونہ کے طور پر چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:-

چل چل کر قطب صاحب میں جھولے ڈال کر جھولیں — دوگانا مینھ برستا ہے مہینہ ہے یہ ساون کا

○

کل جو منطلانی نے سی تھی کے مروڑی انگیا — ہو گئی تنگ بچھاون سے نگوڑی انگیا

○

کوئی پیس کر خوب ہی لال — مرچیں! — ترے دونوں دیدوں میں بھر جائے آتش

○

تجھے سے کلیجہ کو کیا اس کے ہوا لوگو! — کچھ ان دنوں رہتی ہے دلگیر مری چھوچھو!

○

رائے چند گلاب ہمدم امیر کبیر الامرا بہادر کے متوسل تھے۔ ۱۲۶۳ھ میں ان کی ریختیاں نواب شمس الامراء بہادر کے مطبع میں شائع ہوئی ہیں۔ حالات معلوم نہ ہو سکے۔ مگر کلام سے پتہ چلتا ہے کہ کہنہ مشق شاعر تھے اور دلی اسکول کا تتبع کرتے تھے۔ نمونتاً چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:-

لے دوا چھوڑ گیا کب سے وہ لشکر والا — چاہتا ہووے گا کیا کیا میرا اندر والا!

کیا یونہی اپنی جوانی وہ کرے ہے برباد — جس کا مردیس چلا جائے کوئی گھر والا!

چھپ چھپا کے تو کسی ڈھب سے بلالے گھر میں — دیکھا بانکا سا کھڑا ہے جو وہ خنجر والا!

○

جس کی چمک کے آگے مہ و مہر ماند ہوں — ایسی کوئی منگا دو جھلا جھل کی اوڑھنی

بجلی سی اک چمک گئی اے ہمدم ابر سے — خلوت میں رات ان کی یہ کچھ جھلکی اوڑھنی

○

سید امام علی بلگرامی انشا کے ہمعصر ایک اور بزرگ تھے۔ یہ بھی ریختی اور ہزل کہا کرتے تھے۔ صاحبقران تخلص تھا۔

آخر عمر میں لکھنؤ جا کر آصف الدولہ کے ملازم ہو گئے تھے۔
اب تک ہم نے جن ریختی گو شعراء کا کلام پیش کیا ہے وہ دلی اسکول کے تھے۔ صاحبقران پہلے ریختی گو شاعر ہیں جو لکھنؤ اسکول سے متعلق ہیں۔ قصبۂ بلگرام کی زبان پر لکھنؤ ہی کا اثر ہے۔ پھر آصف الدولہ کی ملازمت اور لکھنؤ کے قیام نے صاحبقران کی زبان کو لکھنؤ کے رنگ میں رنگ دیا تھا۔ اس طرح دلی اسکول کا پہلا ریختی گو شاعر (دکنی زبان کے ریختی کہنے والوں کو چھوڑ کر) قیس حیدرآبادی ہے۔ اور لکھنؤ اسکول کا پہلا ریختی گو صاحبقران۔ چند شعر نمونتاً نقل کئے جاتے ہیں :

کانوں کی اپنی بالی او میری بھولی بھالی! ہاتھوں سے کیوں چھپالی او میری بھولی بھالی!
باریک سا دوپٹہ لازم ہے گرمیوں میں اوڑھا نہ کر نہالی، او میری بھولی بھالی!
جو دیکھتا ہے سر کو پتھر پہ مارتا ہے ہونٹوں کی تیری لالی او میری بھولی بھالی!

اس دور میں دو ایک ریختی گو دلی اسکول کے بھی نظر آتے ہیں جن میں سے مرزا علی بیگ نازنین زیادہ مشہور ہیں۔ یہ لکھنؤ اسکول کے سب سے بڑے ریختی گو جان صاحب کے معاصر تھے، ناسخ کا خیال ہے کہ جان صاحب سے اچھی ریختی کہتے تھے۔ ذوق سے تلمذ تھا۔ ۱۲۵۳ھ میں زندہ تھے۔ دیوان نہیں ملتا۔ مگر چند متفرق شعر ملتے ہیں۔ جن میں سے چند نقل کئے جاتے ہیں۔ ذوق کی وفات پر ریختی میں ایک قطعہ کہا ہے جو اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے ؎

نہیں نازنیں رنج کرتی کسی کا گیا جب سے یار اور حسرت ہے کھوئی
بلا سے رکھوں شاد دل کو تو اپنے اگر میں نہ کینے کی عزت ڈبوئی
خصم جو مرا لونڈیوں کو رلایا، کہ اس پردے میں نام رکھے نہ گوئی
و نہ لیکن مجھے کالوں سے ہے الفت غم ذوق میں رات بھر میں نہ سوئی
لکھی اس کی تاریخ اور یہ ہوا غم میاں ذوق کو میں بوا آپا روئی

○

نازنیں اتنا بھی ہرجائی پنا! یہ تمہارے آگیا کیا دھیان میں!

○

سونا کبھی شوہر کو میسر نہیں ہوتا عورت! انھیں باتوں سے ترا گھر نہیں ہوتا!
کیا جانیے کیا کسبیوں میں شہد گھلا ہے گھر والیوں سے خوش کوئی شوہر نہیں ہوتا!

○

ہوئی عشاق میں مشہور یوسف سا جواں تاکا، بُوا ہم عورتوں میں لت بڑا دیدہ زلیخا کا

○

ہمسائی آئی تھی میرے گھر میں بنی ٹھنی ان کو تو دیکھو رات اسی پر پھسل پڑے

○

قدسی کی غزل پر سیکڑوں شعراء نے خمسہ کہا ہے گویا وجد ریختی میں مصرع لگانے کے نازنیں نے اس نہج سے مصرعے بہم پہونچائے ہیں کہ جواب نہیں۔

لونڈی سو جان سو قربان گئی تجھ پہ نبی | اچھی محشر میں بجھا دیجو مری تشنہ لبی
تو ہے بندی کا وسیلہ دم حاجت طلبی | مرحبا سید مکی مدنی العربی

دل و جاں باد فدایت چہ عجب خوش لقبی

عورتیں جمع تھیں یک جا پس اے شاہ امم | وصف یوسف وہ لگیں کرنے زلیخا سے بہم
دیکھ تصویر تری بولی یہ بی بی مریم | من بیدل بجمال تو عجب حیرانم

اللہ اللہ چہ جمال است بدیں بو العجبی

درد عصیاں سے جو تھی نازنیں کو بے تابی | منہ پہ آنچل وہ دوپٹہ کا دھری روتی تھی
دیکھا اس دکھیا کا عالم تو اسے کچھ نہ بنی | سیدی انت حبیبی و طبیب قلبی

آمدہ سوئے تو قدسی پئے درماں طلبی

○

میر یار جان علی شاہ صاحب فرخ آباد میں پیدا ہوئے، لکھنؤ میں پرورش پائی۔ آخر عمر میں رام پور چلے گئے، ۱۲۳۳ھ میں پیدا ہوئے اور ۱۳۱۴ھ میں انتقال کیا۔ نواب عاشور علیخاں سے تلمذ تھا۔ جان صاحب کو ریختی کا شاعر اعظم کہا جا سکتا ہے کیونکہ انھوں نے ریختی کو بڑی ترقی دی اور نہایت عمدہ ریختیاں کہیں، چونکہ لکھنؤ میں پرورش پائی تھی اور عمر کا بڑا حصہ لکھنؤ میں گذارا اور قیام لکھنؤ ہی کے زمانے میں ریختی کہنی شروع کی، اس لئے لکھنؤ ہی کے رنگ میں ڈوب گئے۔ نمونتاً چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:۔

پانچ باری جب میں روئی پانچ دریا بہہ گئے | میری آنکھوں نے برا پنجاب سے دعویٰ کیا

○

چوری ہوئی پتا نہیں ملتا ہی مال کا | گھر گھر گلا کروں گی اجی کوتوال کا

○

ہمسائی میرے سر کی قسم آئیو ضرور | کونڈا کروں گی جھ کو سید جلال کا

○

پھبتی کہوں چراغ بٹے کی ہے جھونجھ میں | محرم کی جب کٹوری میں جگنو نظر پڑا

○

پڑھائی کیوں زلیخا مولوی صاحب نے یوسف کو | کیا خانہ خراب اس کو دکھایا کوچہ الفت کا

○

کھلتی ہے جبھی ٹھوکریں کھانے کی حقیقت | سر پر جو کوئی چاہنے والا نہیں رہتا

○

خدا دکھائے نہ پٹڑو کی آنچ کا صدمہ | یہ وہ جلاپا ہے ہرگز سہا نہیں جاتا

○

نہ کر رات کو گنگھی سر میں تو اپنے | زنانی! بہت دل پریشان ہو گا

ہو خیر دلہن دولھا کی ماتھا مرا ٹھنکا — اچھا نہیں بی ٹوٹنا سہرے کی لڑی کا

○

تیسرے دن نہیں جلتے ہیں کسی کے گھر سے — اور رہ جاؤ بوا آج کا دن آج کی رات

○

ادھر آئی بوا ادھر بھاگی — ہے جوانی ابھی خواب کے مانند

○

میری ماما نے نکالی ہے نئی مجھ سے چھیڑ — بھیجتی ہوں کہیں جاتی ہے یہ مردار کہیں

○

اس دور میں بہت سے ریختی گو گذرے ہیں مگر کسی نے جانؔ صاحب کی طرح فقط ریختی کو اپنے لئے مخصوص نہیں کیا بلکہ ریختہ کے ساتھ ساتھ ایک آدھ غزل ریختی کی بھی کہہ لیا کرتے تھے۔ اس لئے اس عہد میں سوائے نازنینؔ، صاحبقرانؔ، اور جانؔ صاحب کے کوئی دوسرا مستقل ریختی گو کہلانے کا مستحق نہیں۔

چونکہ زمانہ بہت کچھ بدل گیا تھا، اور وہ عیش و تنعم جو ریختی گوئی کا سبب تھا۔ باقی نہیں رہا تھا۔ اور تہذیبی نقطۂ نگاہ سے بھی ریختی بُری سمجھی جانے لگی۔ اس لئے بہت کم لوگوں نے اس طرف توجہ کی۔

نازنینؔ پر دلّی والوں کی ریختی گوئی کا خاتمہ ہو گیا۔ دلّی اسکول میں ریختی نے کچھ زیادہ ترقی نہیں کی قیسؔ، انشاؔ، رنگینؔ، ہجومؔ اور نازنینؔ کے علاوہ بہت کم شاعر ریختی گو دلّی اسکول میں نظر آتے ہیں لیکن لکھنؤ میں ریختی گو زیادہ پیدا ہوئے۔

اختر پیا یعنی جانِ عالم کے زمانے میں آغا جو شرفؔ، اور گلشن الدولہ وغیرہ بہت سے ریختی گو پیدا ہو گئے تھے۔ مگر افسوس ہے کہ ان کا کلام ہمیں نہیں ملا۔ عابد مرزا صاحب بیگمؔ اسی اُجڑے دربار کی یادگار ہیں۔ ۱۲۸۵ھ میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ چونکہ ان کے والد حسین مرزا اختر پیا کے محلات میں کتاب خوانی پر مامور تھے اس لئے انھیں اپنے ساتھ کلکتہ لے گئے۔ ۱۳۱۵ھ سے ریختی کہنی شروع کی۔ جب مٹیا برج مٹی میں مل گیا تو بیگمؔ بھی عظیم آباد چلے گئے۔ وہاں سے بھوپال اور پھر حیدر آباد آئے اور یہیں رہ پڑے۔ اعلیٰ حضرت غفران مکان نواب محبوب علی خاں بہادر نے بیگمؔ کی ریختیوں کو بہت پسند فرمایا اور اپنی فیاضی سے سرفراز فرماتے رہے۔

ہز ایکسلنسی سر مہاراجہ کشن پرشاد پیشکار و صدر اعظم باب حکومت نہایت اچھے ادیب اور شاعر ہونے کے علاوہ فیاض اور قدر داں امیر ہیں۔ آپ نے بیگمؔ کو اپنے یہاں رکھ لیا اور بیگمؔ بھی اس طرح بیٹھ گئے کہ کسی اور کا نام تک نہ لیا۔ اب تو سر مہاراجہ بہادر ہی کی محفلوں کی شمع بنے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ اسکول کے آخری ریختی گو ہیں۔ چند شعر نمونۃً نقل کئے جاتے ہیں:

مر دوئے تلوار کا کس بل نہیں دم خم نہیں — بل ہے تیوری پر تو بندی کو اس کا غم نہیں
سوت بازی مجھ سے لے جائے خدا کی شان ہے — وہ ہے چھتیسی اگر میں بھی کچھ اس سے کم نہیں

○

کرتی تھی ادھر کام اُدھر دیکھ رہی تھی — اے چھوکری اس وقت ترا دھیان کدھر تھا

○

جان اگر ہے جلانے والی جلائے گی — بات تو ان کی دم ہما جائے گی

بھاگ جائے گی یہ جب ہوگی جواں! چھوکری مجھ سے نہ پالی جائے گی!

○

کہاں تھی رات کو چندو نہ اس گھر میں نہ اس گھر میں ترا عاشق تجھے دونوں جگہ جا کر پکار آیا

○

چمن سے دور ہوں بے بس ہوں کیا میں کیا زباں میری کلیجہ تھام لو بی پھر سنو تم داستاں میری
گرے بجلی الٰہی ایسے سانپے کار پر لے بی! کھٹائی میں پڑے ڈر ڈال رکھیں بالیاں میری

موجودہ زمانے کے ایک اور ریختی گو نثار حسین خاں صاحب شیدا الٰہ آبادی ہیں۔ آپ ارادت خاں واضح، مصنف پنجرہ قمہ و مینا بازار کے پوتے اور حسن عسکری خاں عسکری، مصنف کرشمۂ سخن کے فرزند ہیں۔ ۱۳۰۸ھ میں دریا باد میں پیدا ہوئے۔ امین الدین قیصر کے جو بیک واسطہ خواجہ آتش کے شاگرد تھے۔ یہ بھی شاگرد ہو گئے۔ چونکہ استاد لکھنؤ اسکول کے تھے اور خود بھی لکھنوی ماحول میں پرورش پائی تھی اس لئے لکھنؤ اسکول کے ریختی گو ہو کر رہ گئے۔ اپنا ایک ریختی دیوان ۱۹۳۲ء تک کے کلام کا "مجموعۂ آرسی" کے نام سے شائع کیا ہے۔ جس میں غزل کے علاوہ قصیدے اور سلام بھی ہیں۔ زبان میں بیگم جیسا چٹخارہ نہیں مگر پھر بھی شعر اچھے کہتے ہیں اور آپ کی ریختیوں میں جدید رنگ جھلکتا ہے۔ نمونتاً چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:-

آؤ آؤ گھر تمہارا ہے مگر یہ جان لو مردوا میری طرف سے بدگماں ہو جائے گا
بال بال اپنا خدا کے سامنے ہوگا گواہ رویاں رویاں جسم کا میٹھی زباں ہو جائے گا

○

ریل نے بھاگی میاں کو اور بیوی چھٹ گئیں پہونچا ابرا لکھنؤ دلی میں استرہ گیا

○

الٰہی خون تھے سوت کو ہو عارضہ سِل کا اٹھا کر لے گئی جھاڑو پھری بڑھ مری سِل کا

بیگم اور شیدا دونوں لکھنؤ اسکول کے ریختی گو شعراء ہیں۔ ان کے علاوہ چند اور شاعر بھی لکھنؤ اسکول کے ایسے ملتے ہیں جو کبھی کبھی ریختی کہہ لیتے ہیں۔ چنانچہ منجملہ ان کے ایک عنقا بیگم بھی ہیں جن کا نام محسن خاں ہے۔ خان پور اسٹیٹ ریاست بہاولپور پنجاب کے متوطن ہیں۔ اور اب لکھنؤ میں رہتے ہیں۔ ایک دیوان ریختی کا چھپوا چکے ہیں جس میں اپنے آپ کو جان صاحب سے بڑھا ہوا ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے مگر جان صاحب تو بڑی چیز ہیں۔ ان کی ریختیاں بیگم اور شیدا کے کلام کی ٹکر کی بھی نہیں۔ چونکہ پنجاب کے رہنے والے ہیں۔ اور ریلوے کی ملازمت کی وجہ سے مختلف دیہات اور غیر فصیح مقامات پر رہنے کا اتفاق ہوا ہے۔ اس لئے — — — — — — — — —

بعض دفعہ تو بالکل گنواروں کی سی بولی بول جاتے ہیں۔ چند شعر نمونتاً نقل کئے جاتے ہیں:

عجیب بلا میں پھنسی ہوں گوئیاں میں اس نگوڑے سے دل لگا کر یہ دونوں پھوٹیں جو رات سوئی ہوں میں پلک سے پلک لگا کر
ادا کی شوخی زبان میں ہے ستم کا جادو بیان میں ہے وہ موہنی آن بان میں ہے کہ — مار ڈالا — لبھا — لبھا کر
چلے ہیں ایام حیدری کے پڑی ہے گھر میں وہ شیخ جی کے جلائیں گے ہم چراغ گھی کے ضرور مسجد میں آج جا کر
یہ بیگم ہے لکھنؤ کی پڑی ہے دھوم اس کی گفتگو کی ذرا جو آنکھ اس سے دو بدو کی تو اس نے مارا جلا جلا کر

○

شبِ ہجر شعلہ نار ہے مرا بھن رہا دلِ زار ہے ۔۔۔ یہ بوا صبر ہے نہ قرار ہے ہوا درد کم تو بخار ہے
مجھے کیا چمن کی بہار سے مجھے کیا گلوں کے نکھار سے ۔۔۔ مجھے کیا کسی کے سنگھار سے نہیں بر میں پہلو یار ہے

○

متذکرہ بالا ریختی گو شعراء کے کلام اور حالات سے ایک سطحی اندازہ ہو جائے گا کہ ریختی نے تدریجی طور پر کیا ترقی کی۔ ۱۱۰۹ھ سے ۱۱۵۵ھ تک ایسے شعراء نظر آتے ہیں جنھوں نے زنانی بولی کو نظم ضرور کیا مگر یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے ریختہ سے ہٹ کر کسی علیحدہ صنف شاعری میں طبع آزمائی کی ہے یا ہندی شاعری کے تتبع میں عورت کی زبان سے اظہارِ جذبات کیا ہے۔ بہرحال یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اردو یا دکنی زبان میں عورتوں کے جذبات کو نظم کرنے کی کوشش ہاشمی، خاکی، اشرف اور رحیم نے کی۔ البتہ ۱۳۰۰ھ کے اوائل میں نواب بدر الدین خاں بہادر امیر الدولہ لایق نے بیگماتی زبان میں ریختی کہنی شروع کی۔ ان کی زبان پر دلی کی بیگماتی اردو کا خاصا اثر تھا۔ ان کے بعد محمد صدیق قیس نے اپنا ریختی کا دیوان مکمل کیا، جو بیگماتی زبان کا خاصا ذخیرہ مہیا کرتا ہے۔ ان کی زبان نہایت صاف اور شیریں ہے۔ ان کے بعد رنگین اور انشاء نے ریختیاں کہیں جو اس عہد کی زبان کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ تاہم ان ریختیوں میں کیا ہے اس کا مرزا قادر بخش صابر نے تذکرہ گلستانِ سخن میں اس طرح بیان کیا ہے:۔

"صرف عورتوں کی گفتگو اور ان معاملوں کے ہوا کہ مرتبہ شناسانِ سخن کے نزدیک غزل اور نازک و ماغوں کے آگے نامعقول ہیں اور کچھ نہیں اور نامعقولیت سے مراد ہے کہ کلام فحش آمیز یا کلمات شہوت انگیز سے زبانِ قلم کو آلودہ کیا ہے۔ یہ تو اس نظم کے گوش و گردن کا پیرایہ بلکہ اس طرز کا خمیر مایہ ہے۔ مراد اس سے یہ ہے کہ وہ باتیں جو عورتوں کو اثنائے خانہ داری میں پیش آتی رہتی ہیں مثلاً کسی بہن بہنیلی کے گھر مہمان جانا، یا کسی بھائی بند کا اپنے گھر بلانا، خصم سے تو م چھلے کے گھڑ دلانے کی منت اور کرتی رنگوانے کا تقاضا اس طرح سے خرچ کئے ہیں کہ ان سے کچھ لطف یا نکتہ کو شاعر خوش مذاق کو لذت دے، حاصل نہیں ہوتا۔"

یہ مختصر تعریف ہے ریختی کی، جو ہمارے تذکرہ نویسوں نے کی ہے مگر ایک حد تک اس کی صحت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ قیس سے لے کر صاحبقراں تک سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ نازنین نے البتہ ایک قدم ان سب سے آگے بڑھایا اور ذوق کی وفات پر ریختی میں قطعہ کہنے کے علاوہ قدسی کی نعتیہ غزل پر نعتیہ مصرعے بہم پہونچائے۔ ان کے بعد جان صاحب نے تو ریختی کی کایا ہی پلٹ دی۔ بقول مرزا صابر کے فحش آمیز شہوت انگیز نظم کے علاوہ بہن بہنیلی کو گھر بلانے، کرتی انگیا رنگوانے کے مضامین بھی باندھے مگر ان کے ساتھ ہی ساتھ سنجیدہ اور روزمرہ کے مضامین بھی نظم کئے ہیں۔ چنانچہ نمونے کے لئے چند شعر اس قسم کے نقل کئے جاتے ہیں:۔

یہ چوری ہوئی پتہ نہیں ملتا ہے مال کا! ۔۔۔ گھر گھر گلہ کروں گی بوا کو توال کا
یہ سات پیڑھیوں کے ہوا بعد اتفاق ۔۔۔ گہنے میں بیگما کے دو ہا نظر جو پڑا

○

اجڑا ہوا آبادی کا جب گھر نظر آیا ۔۔۔ رونے لگی میں دیکھ کے جی میرا بھر آیا

○

گرگٹ کی طرح کالا کبھی لال ہو گیا ۔۔۔ غصے سے مردوئے کا عجب حال ہو گیا

○

کھلتی ہے جبھی ٹھوکریں کھانے کی حقیقت
سر پر جو کوئی چاہنے والا نہیں رہتا

○

یہ ول سوس کے چپ بھی نہیں رہا جاتا!
گلہ جو کرتی ہوں چاہت کا ہے مزا جاتا

○

اور کیا پھبتی کہوں بن گئے ہو لنگورے
داڑھی منڈواؤ میں بازآئی خدا کے ترے

○

دیوان جاںؔ صاحب کا مطالعہ کرنے والوں کو اس طرح کے سیکڑوں شعر ملیں گے۔ جاںؔ کے بعد بیگمؔ نے ریختی کو اور ترقی دی اور ریختی میں بڑی گنجائش پیدا کر دی۔ چنانچہ اخلاقی اور نعتیہ مضامین بھی باندھے ہیں۔ جب بیگمؔ حیدر آباد آئے اس وقت حیدر آباد، لکھنؤ اور دلی دونوں اسکولوں کے شعراء بہ کثرت تھے اور لکھنؤ کی زبان اور دلی کی زبان پر خاصے جھگڑے ہو رہے تھے۔ لکھنوی ہونے کی حیثیت سے بیگمؔ کو بھی طیش آگیا اور انھوں نے بھی ایک طویل ریختی کہہ دی جس کے بعض اشعار یہ ہیں:

کیا خالق نے پیدا ایک پر ایک
سُنا میں نے یہ آتوں کی زباں سے

زباں کے خلد کی ہے حور عورت
اگر ہو لکھنؤ کے بوستاں سے

زباں کے ملک کا بیگم ہے عورت
انوکھا ہے چلن سارے جہاں سے

زباں کا فیصلہ ہے عورتوں پر
یہ باتیں مردوئے لائیں کہاں سے

زباں دانی ہے حصہ بیگموں کا
لڑائے کیا زباں کوئی زباں سے

نگوڑی سوت جل ککڑی کے ہاتھوں
جنگ آئی بہت اب میں یہاں سے

یہ بیکاری بنی ہے سوت میری
نکلتی ہی نہیں میرے مکاں سے

وطن چھوڑا اسی شغل کے چلتے
دکن میں آئی ہیں ہندوستاں سے

چھڑایا مجھ کو پیاروں سے اسی نے
چھپا کے منہ چلی آئی وہاں سے

موئی کو لاگ مجھ سے ہو گئی ہے
یہاں بھی آن لپٹی میری جاں سے

سند اس نے مجھے دی مفلسی کی
نتیجہ خوب نکلا امتحاں سے

غرض ہونا ہے جو ہو جائے مجھ پر
میں کچھ بکتی نہیں اپنی زباں سے

ریختی اور اُس کے فن کار

(کوثر چاندپوری)

جس طرح مرد اور عورت نے مل کر زندگی کے قصر و ایوان کی تعمیر کی ہے اور اس کے طاق و محراب کو سنوار کر ان میں رنگ بھرے ہیں اسی طرح زبان کی ترقی اور تکمیل میں بھی دونوں دوش بدوش کام کرتے رہے ہیں۔

اگرچہ اُردو پر مرد اور عورت کی متحدہ کوششوں کے نقوش بہت نمایاں ہیں پھر بھی الفاظ و محاورات کا بہت بڑا ذخیرہ ایسا ہے جو عورتوں کے لئے مخصوص ہے اس کا ایک سبب یہ ہے کہ مردوں اور عورتوں کے جذبات و خیالات میں فرق ہے اس لئے ان کی زبان میں بھی قدرتی طور پر کچھ فرق ہونا چاہئے دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہندوستان میں پردہ رائج رہا ہے جس نے عورتوں اور مردوں کو الگ الگ رکھا ہے۔ مسلمانوں میں تو پردہ کی اتنی شدید پابندی تھی کہ ایسے رشتہ داروں سے بھی عورتیں پردہ کرتی تھیں جن کو "غیر محرم" کہا جاتا تھا اور بعض باتیں شرم و حیا کی وجہ سے "رمز و کنایہ" کے سہارے کی جاتی تھیں۔ انھیں وجوہ سے اُردو کے کچھ الفاظ اور محاورات عورتوں کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گئے اور ان کا دائرہ گھر کی چہار دیواری تک محدود رہا اور بعد کو جب بعض ادیبوں نے عورتوں کی انھیں مخصوص محاورات میں شاعری شروع کی تو اس کا نام ریختی ہو گیا جو ریختہ کی تانیث ہے۔

ریختہ کا لفظ امیر خسرو کے زمانہ سے رواج پا چکا تھا لیکن عام طور پر اسے نظم کے ساتھ زیادہ متعلق سمجھا جاتا تھا اسی مناسبت سے میرؔ نے مجلس شعر و سخن کے لئے "مراختہ" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس کی جگہ آہستہ آہستہ اب "مشاعرہ" لے چکا ہے۔ جب مغل سلاطین نے فارسی کے مقابلہ میں جو اس وقت سرکاری زبان کی حیثیت رکھتی تھی اردو کو اپنی توجہ کا مرکز قرار دیا اور شعر کہنے کے لئے بھی اسی زبان کو پسند کیا تو اس کا لقب "اُردوئے معلیٰ" قرار پایا۔ اگرچہ پرتگالیوں، ولندیزیوں، فرانسیسیوں اور انگریزوں نے اُردو کے لئے ہندوستانی کا لفظ بھی استعمال کیا لیکن اس میں اُردو اور ہندی دونوں شامل تھیں۔ بعض مصنفین ریختی کا موجد سعادت یار خاں رنگینؔ کو خیال کرتے ہیں۔ خود رنگینؔ کا دعویٰ بھی یہی ہے۔

مولانا محمد حسین آزادؔ آبِ حیات میں لکھتے ہیں:۔

"ریختی کا شوخ رنگ سعادت یار خاں رنگینؔ کا ایجاد ہے مگر سید انشاءؔ کی طبع رنگین نے بھی موجد سے کم سگھڑاپا نہیں دکھایا ہے۔"

آزادؔ کے اس بیان کا ماخذ "مجالس رنگین" اور "تذکرۂ گلستانِ سخن" معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ گلستانِ سخن میں انشاء اللہ خاں انشاؔ کو ریختی کا موجد بیان کیا گیا ہے۔ آزادؔ نے اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انشاؔ کو دوسرا درجہ دے دیا ہے جبکہ انشاؔ "تذکرۂ خندۂ گل" کی رائے کے مطابق ریختی کا اپنا خاص رنگ بھی نہیں بنا سکے تھے اور صرف اپنے دوست رنگینؔ کی تقلید میں "ریختی" کو اپنی تفریح کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ یوں تو مصطفیٰ خاں شیفتہؔ مصنف "گلشنِ بیخار" کے خیال میں وہ کسی صنف سخن میں بھی کامل مہارت بہم نہ پہونچا سکے۔

"دیوانے دارد مشتمل بر اصناف سخن و ہیچ صفت را بطریقۂ راسخ شعرا نگفتہ"

(گلشن بے خار قلمی ذکر انشاء)

مجالس رنگین کی اصل عبارت یہ ہے:۔

"در عظیم آباد کو میلہ گھاٹون میشود دراں تمام مردم وضیع و شریف وزن و مرد در باغہا رفتہ چند روز می مانند و رقص و تماشا می نمیند بندہ را کہ از چندیں صاحبان آنجا ربط شدہ بود باہم در سیر گھاٹون بہ باغہا رفتہ گل گشت می نمودم ہمکانیکہ نواب شجاع قلی خاں ولد نواب منیر الدولہ نشستہ بودند رو بروے او شان امام بخش بھانڈ کہ در شوخی و رقص و خواندن آفت زمانہ بود نقلہائے عجیب عجیب میکرد بھانڈ مذکور بخدمت نواب عرض نمود کہ غزل ریختہا بسیار شنیدہ اند اگر حکم شود ریختی بخوانم فرمودند ریختی چہ معنی دارد عرض کرد کہ رنگین نام شاعرے در شاہجہاں آباد دریں ایام ایجاد کردہ است یعنی بزبان بیگمات غزلہا گفتہ ریختی نام نہادہ است۔

اشخاصان کہ دراں تماشا ہمراہ بندہ بودند پرسیدند کہ ایں تصنیف ایشاں است گفتم بلے یک دیوان گفتہ ام یعنی قصیدہ و مثنوی و فرد و رباعی و قطعہ و مخمس و مستزاد بسیار خندیدند القصہ نظر نواب صاحب بر ما افتاد و طلبیدہ تواضع پیش آمدند و شنود خود جا دادند از بندہ فرمودند کہ ایں ریختی ایجاد ایشان است گفتم بلے۔"

اب گلستانِ سخن" دیکھئے جو ۱۲۷۰ھ میں مرزا قادر بخش بہادر صابرؔ نے اپنے ہی نام سے شائع کیا تھا۔ اگرچہ اس کے متعلق یہ خیال بھی تھا کہ اس کے اصل مصنف شیخ امام بخش صہبائی ہیں۔ ان کو ستر روپے دے کر یہ تذکرہ تالیف کروا لیا گیا ہے۔ اگر درحقیقت یہ تذکرہ امام بخش صہبائی کی کاوش کا نتیجہ ہے تو اسے زیادہ محققانہ حیثیت کا مالک ہونا چاہئے تھا کیونکہ صہبائی مشہور اور قادر الکلام شاعر ہی نہ تھے زبردست عالم بھی تھے لیکن ریختی کی ایجاد کے سلسلہ میں گلستانِ سخن کا بیان بھی صحیح نہیں بلکہ "مجالس رنگین" کے مقابلہ میں زیادہ غلط ہے ——— صابر لکھتے ہیں:۔

"دیوان دوم کے دیباچہ میں کہ زبان اُردو میں اس رنگین نگار چابک رقم کا لکھا ہوا ہے۔ ریختی کو اپنا ایجاد بیان کیا ہے۔ راقم کے عندیہ میں تو ایہامِ محض ہے اس واسطے کہ انشاء اللہ خاں سے بہت سی ریختیاں مشہور اور السنۂ عوام پر مذکور ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ اس ظریف الطبع شوخ مزاج نے ابیات ریختی گو ریختہ کا قصد نقش کر کے اسی شبستان میں اپنا گھر بنا لیا تھا اور اس کی ریختی نے اس قدر شہرت پائی تھی کہ انشاء اللہ خاں کی ریختی اہل روزگار کی خاطر سے فراموش ہو گئی تھی۔ اگر راقم سے پوچھئے تو انشاء اللہ خاں نے ریختی کی اول بنا ڈالی۔ اس معمارِ سخن نے اس کو بلند بلکہ تمام کیا۔"

دوسری جگہ مرزا علی بیگ نازنین کے حالات میں لکھتے ہیں:۔

"زبان اُردو میں اول ریختی کا رواج انشاء اللہ خاں انشاء تخلص نے دیا ہے اور اس کے بعد سعادت یار خاں رنگین نے خواہ اس سبب سے کہ ان کی طبیعت کو خود اس صنف کلام کی طرف التفات تھی۔ خواہ انشاء اللہ خاں کے اثر صحبت سے اس نظم میں ایسی زبان آوری کی کہ گویا اس کو اپنا شعار کر لیا۔"

رنگین اور انشاء دونوں ہمعصر تھے۔ دونوں کے درمیان دوستانہ روابط بھی تھے۔ اس کے باوجود ریختی کے مسئلہ پر اس قسم کے اختلاف رائے کا پیدا ہو جانا نہایت تعجب خیز ہے۔ خاص طور پر اس صورت میں کہ رنگین بھی اپنے آپ کو ریختی کا موجد کہہ رہے ہیں اور انشاء اللہ خاں

انھیں کو اس امتیاز کا مستحق سمجھتے ہیں۔ انشاء کی شہادت سے زیادہ اور کس کی شہادت وقیع ہو سکتی ہے وہ دریائے لطافت میں غفر بیگی دریائی کے جواب میں لکھتے ہیں:

"سعادت یار خاں رنگین نے ریختے (ریختہ) کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی (ریختی) ایجاد کی ہے اس واسطے کر بھلے (بھلے) آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر (پڑھ کر) مشتاق ہوں۔"

انشاء کی یہ تحریر اتنی صاف اور واضح ہے کہ اس کے مقابلہ میں "گلستان سخن" کی رائے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ البتہ یہ بحث باقی رہ جاتی ہے کہ ریختی کے موجد کیا واقعی رنگین ہی تھے؟ —— آزاد نے تاریخی حقایق کو نظر انداز کر کے رنگین ہی کو اس کا موجد قرار دیا ہے۔ اس طرح ریختی کی قربت کم ہو جاتی ہے کیونکہ رنگین کو اس کا موجد سمجھا جاتا ہے تو اس کا زمانۂ آغاز ۱۷۹۰ء اور ۱۸۱۳ء کے درمیان ہوگا۔ اسی دوران میں رنگین نے عورتوں کے خیالات اور جذبات کی ترجمانی ان کے مخصوص الفاظ میں شروع کی اور اس کا نام ریختی رکھا۔ ریختی کی ایجاد کے مسئلہ پر صرف "گلستان سخن" اور "آب حیات" ہی پر تاریخی شواہد پر پردہ ڈالنے کا الزام عاید نہیں ہوتا بلکہ تذکرۂ مہر جہانتاب بھی غلطی میں شریک ہے وہ بھی انشاء ہی کو ریختی کا موجد کہتا ہے، تاریخ پر گہری نظر ڈالنے سے یہ سب روایات باطل قرار پاتی ہیں، اور ریختی کی تخلیق کا سلسلہ امیر خسرو کا یہ مصرعہ اسی رنگ میں ہے:

سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

البتہ تاریخی کڑیاں مسلسل نہ ہونے اور اس دور کی ریختی کے مکمل نمونے دستیاب نہ ہونے کی بنا پر اصرار نہیں کیا جا سکتا کہ ریختہ کی طرح ریختی کو بھی امیر خسرو ہی کے عہد کی یادگار سمجھا جائے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ آزاد سے اتفاق کر لیا جائے درحقیقت ریختی کے ابتدائی نقوش سید میراں ہاشمی بیجاپوری کے کلام میں مل جاتے ہیں اور اسی کو اس کا موجد کہا جا سکتا ہے۔ ہاشمی یونان کے شہرۂ آفاق شاعر ہومر اور ایران کے ابتدائی غزل سرا رودکی کے مانند مادر زاد اندھا تھا۔ اور ہاشم علوی سے ارادت کی بنا پر ہاشمی تخلص کرتا تھا۔ وہ ہندی اشعار بھی کہتا تھا اور ریختی یقیناً ہندی کی تقلید ہی میں عالم وجود میں آئی۔ دکن کی شاعری میں مقامی رنگ بہت غالب رہا ہے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ہندی شاعری کا یہ مخصوص انداز کہ مرد عورت کا مخاطب ہو تقلیدی طور پر نیز مقامی ماحول کے اثر سے اردو میں آیا ہوگا۔ ہاشمی کے کلام میں بھاشا کا رنگ نمایاں ہے وہ مرد کے ساتھ عورت ہی کے جذبات محبت کی ترجمانی کرتا ہے اس کی غزلیات کا غالب حصہ ریختی ہی میں ہے ۱۱۰۹ھ میں ہاشمی کا انتقال ہوا ہے۔ اس طرح ریختی کی تاریخ میں صدیوں کا اضافہ ہو جاتا ہے اور یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ جس طرح ولی کو ریختہ کا مخترع کہنا درست نہیں اسی طرح ریختی کی ایجاد کو رنگین یا انشاء سے منسوب کرنا غلط ہے۔ تذکرۂ شعرائے دکن میں اشفتی ملکاپوری نے ہاشمی کے یہ دو شعر بھی ریختی کے لکھے ہیں انھیں کو "دکن میں اردو" میں نقل کیا گیا ہے:

رضا مجھ کو دیتی ہو کروں گی گھر میں جا دارو
اگر تجھ کو ہووے گی فرصت سحر پھر آؤں گی چھوڑو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا وہ
مجھے بدنام کیا کرتے کہیں میں جاؤں گی چھوڑو (خزینۃ العلوم)

خزینۃ العلوم فی متعلقات المنظوم میں رحیم کو جو رحمان اور ولی کا ہمعصر تھا ریختی کا موجد بیان کیا گیا ہے اور یہ شعر بھی اسی سے منسوب کئے گئے ہیں:

اے ناداں تیں اپنے سخن کو کیوں بڑھایا ہے
ٹھاکر پیو کو جگ میں کسی نے ذوق پایا ہے

بہت پچھتائے گی میری نصیحت مان کہتی ہوں
سکھی کو رات سو ہی ہے پیارے کر جو بھایا ہے

ان اشعار میں بعض مصنفین کو ریختی کا مزاج نہیں ملتا ممکن ہے وہ اس میں ریختی کا شباب دیکھنا چاہتے ہوں اس کا بچپن

رحیم کے ان اشعار میں ضرور جھلکتا ہے۔

شعر الہند کے مصنف مولانا عبدالسلام ندوی نے اس مسئلہ پر عالمانہ حیثیت سے داد تحقیق دی ہے اور انھوں نے رنگین کے حق میں فیصلہ دیا ہے اس کے خلاف تذکرۂ قدرت میں عہد محمد شاہ کے رنگین مزاج امیر عمدۃ الملک امیر خاں کی نسبت تحریر کیا گیا ہے:۔

"مقابل ریختہ کہ نغطے است مذکر ریختی تصنیف نمودہ"

اس کے علاوہ تذکرۂ گلِ رعنا کے مصنف عبدالحئی صاحب کا بیان ہے کہ مولانا ہاشمی کے بعد سید محمد قادر ایک باکمال شاعر گزرے ہیں جو غالباً ولی کے ہمعصر تھے اور خاکی تخلص کرتے تھے ان کا دیوان حبیب الرحمٰن خاں کے کتب خانے میں موجود ہے۔ یہ ۱۱۳۱ھ کا لکھا ہوا ہے اس میں ریختی کے بھی دو ایک نمونے ہیں۔

غرض رنگین اور انشاء سے سیکڑوں سال پہلے ریختی عالم وجود میں آچکی تھی۔ رنگین اور انشاء کو زیادہ سے زیادہ اس کی نشاۃ ثانیہ کا باعث کہہ سکتے ہیں۔ اوپر بیان کی ہوئی تاریخی شہادتوں کو یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ہاشمی نے ہندی شاعری کے تتبع میں عورت کو مرد کا عاشق قرار دے کر اظہار عشق کیا ہے اس کے یہاں عورتوں کے مخصوص خیالات اور محاورات نہیں ملتے۔ کیونکہ ہاشمی کے زمانے میں اس کی ابتداء ہوئی تھی۔ اس وقت زبان میں وہ وسعت پیدا نہ ہوئی تھی جو رنگین اور انشاء کے عہد میں پائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ محاورات کا دامن بھی وسیع نہ ہوگا۔ اس صورت میں ریختی کے ابتدائی دور کے کلام کو اس وقت کے اسلوب اور انداز بیان پر قیاس نہیں کر سکتے۔ جب زبان کافی پھیل چکی تھی اور الفاظ ومحاورات کا بڑا ذخیرہ جمع ہوگیا تھا۔ رنگین، انشاء اور جان صاحب نے آگے چل کر ریختی کو نہ صرف عورتوں کے مخصوص محاورات و الفاظ ہی کا نمائندہ بنایا بلکہ ان کے جذبات اور خیالات کی بھی نہایت کامیابی کے ساتھ تصویر کشی کی۔ ان کی کوششوں سے اردو کو ان الفاظ ومحاورات کا بیش قیمت ذخیرہ مل گیا جو عورتوں میں رائج تھے اور اردو ادب میں داخل ہونے کے راستے ڈھونڈ رہے تھے۔ اس کے علاوہ اس وقت تک شعر وادب کا خطاب اعلیٰ طبقے سے تھا۔ انھیں کے خیالات کو نظم میں جگہ ملتی تھی ادنیٰ طبقہ کو موضوع سخن نہیں بنایا گیا تھا۔ ریختی کے ذریعہ اس طبقہ کی نمائندگی بھی کی گئی اور بعض شاعروں نے مالنوں، ڈومنیوں اور مہترانیوں تک کے جذبات کی عکاسی انھیں کی اصطلاحات کے ساتھ کی اگرچہ اس سطح میں عوامی جذبات کی تصویر کشی پسند نہیں کی گئی۔ اس کی وجہ صرف یہی نہیں تھی کہ بعض شعراء مثلاً انشاء اور جان صاحب اخلاق وتہذیب کی حدود سے گزر جایا کرتے تھے بلکہ یہ وجہ بھی تھی کہ اس زمانہ میں ادب پر امراء اور سلاطین ہی کا تسلط تھا۔ انھیں کے جذبات اور خیالات کو ادب میں جگہ پانے کا حق تھا۔

ریختی بھی بنیادی طور پر اسی رجحان کا شکار ہوئی اور اسے امراء وسلاطین اور شہزادوں کی تفریح کے لئے ہی استعمال کیا گیا پھر بھی اس کے دل میں بے شمار فطری جذبات وخیالات سمٹ آئے۔

ریختی کے رواج اور مقبولیت کا زمانہ وہ تھا جب دہلی میں عالی گوہر شاہ عالمگیر ثانی فرمانروا اور لکھنؤ میں یمین الملک سعادت علیخاں ولیعہد وزیر تھے، شاہ عالم کا آفتاب شباب ڈھل چکا تھا۔ ان کی آنکھوں کا نور غلام قادر روہیلے کی نذر ہو چکا تھا وہ معذوری کے اور بے بصری کے اس عالم میں بھی بادشاہ تھے۔ لیکن بادشاہت برائے نام تھی۔ دولت وحکومت سے وہ محروم تھے مگر شاعری کرتے تھے عام طور پر حسن وعشق کی رنگینیاں فضا پر قوس قزح بن کر چھا گئی تھیں اور حسن پرستی کی امنگ مکمل طور پر بیدار ہو گئی تھی۔ زندگی کا مقصد صرف "حسن پرستی" تھا۔ درحقیقت یہ ایک قسم کی "مرزا منشی" تھی جس پر رنج والم کی محکم چھاپ ضرور تھی پھر بھی زندگی سے اس کا پورا رس نچوڑ لینے کی خواہش درجہ اعتدال سے گذر گئی تھی۔

سرکاری دفاتر میں فارسی رائج تھی، معاش حاصل کرنے کے لئے اس کی تعلیم ضروری خیال کی جاتی تھی لیکن درس وتدریس کا

ماحول بھی حسن وعشق کی کارفرمائیوں سے خالی نہ تھا۔ گلستاں۔ بوستاں کے علاوہ جتنی کتابیں نصاب تعلیم میں داخل تھیں وہ حسن ورومان کی دورازکار داستانوں پر مشتمل تھیں۔ لیکن زوال اور انحطاط کے اس تاریک دور میں بھی بادشاہ جو بالکل بے دست وپا تھا عوام کی عقیدت سے محروم نہ ہوا تھا۔ "ظل اللہ" سمجھ کر اس کی عزت کی جاتی تھی اُردو اس وقت تصنیفی حیثیت تو حاصل کر چکی تھی لیکن اُردو میں تصانیف کی تعداد زیادہ نہ تھی خط وکتابت ابھی عام طور پر فارسی میں کی جاتی تھی۔ پھر بھی لوگ اُردو سے ایک زبان کی حیثیت سے دلچسپی لینے لگے تھے ان کے دلوں میں اس کی ترقی کے لئے کوشش کا جذبہ پیدا ہو گیا تھا۔ ارتقائے زبان کا ذریعہ صرف مشاعرے تھے۔ عوام بھی اپنے گھروں پر شعر وسخن کی محفلیں منعقد کرتے تھے۔ اور قلعہ میں بادشاہ اور شہزادے بھی مشاعرے کرتے تھے۔ اسی لئے شاعری کا ذوق عام ہو گیا تھا۔ اور یہ ذوق سلطنت کے زوال کا نشان بن گیا تھا۔ میرؔ۔ سوداؔ اور میر دردؔ مسند استادی پر جلوہ افروز تھے۔ میرؔ عشق ومحبت کی ترجمانی کر رہے تھے۔ میر دردؔ نے تصوف کو اپنا موضوع بنا لیا تھا۔ سوداؔ نے اپنے لئے ایک اور عنوان تلاش کر لیا تھا جو عوامی ذوق سے زیادہ مطابقت رکھتا تھا یعنی وہ ہجو نگاری کرنے لگے تھے۔ اگرچہ ہجو (SATIRE) کی فنی حدود کے پابند نہ تھے۔ اور اکثر ہجو میں "ذات" جھلک آتی تھی پھر بھی انھوں نے اس صنف سخن میں بنیادی نقوش جمائے ہیں

اسی عہد میں "ہزل" رائج ہوئی اس کو "غزل" کا ہم قافیہ بنا دیا گیا حالانکہ "فضل" کے وزن پر ہے۔ ہزل کے میر کارواں جعفر زٹلی تھے۔ میر ضاحک کو یہ منصب ملا تو انھوں نے اس کو اصول شاعری کا پابند کر دیا اور ہزل میں ایک خاص کیفیت پیدا ہو گئی اگرچہ اس میں تکلف اور آورد کا عنصر غالب رہا۔ مذاق کا تقاضہ تھا کہ اشعار میں ایسے جذبات کی تھرتھراہٹ اور دھڑکن ہو جو براہ راست دل سے اپیل کریں عورتوں کی رنگینی، نازک اور لچکدار زبان اور حسین خیالات کو مردوں کی دل چسپی کا مرکز بنانے کی غرض سے رنگینؔ نے ریختی کی پرانی شراب کو نئی بوتلوں میں بھر کر پیش کیا۔ اس میں شک نہیں کہ یہ صنف سخن کافی بدنام ہے۔ اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ اکثر ریختی گو شعراء نے احتیاط کا دامن چھوڑ دیا ہے اور عریانی کی ان حدود میں داخل ہو گئے ہیں جو خسیسانہ جذبات اور لذت پرستی کو ہوا دیتی ہیں اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ریختی نے اردو زبان کو وسیع کیا ہے اور اسے بہت کچھ دیا ہے۔ شاعری کے ایسے نمونے بھی اس صنف میں موجود ہیں جن میں نہایت پاکیزہ۔ اثر انگیز اور فطری جذبات کی کارفرمائی نظر آتی ہے اور عورت کے دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں جو اس کے وجود کی طرح مقدس اور معصوم ہیں۔ بھائی بہن۔ ماں بیٹی، میاں بیوی اور اسی قسم کے دوسرے رشتوں کی ترجمانی نہایت دلفریب انداز سے کی گئی ہے۔

اگرچہ ریختی کو محض تفریح اور ایسے ہی دوسرے مشاغل کے لئے رائج کیا گیا تھا لیکن اس کا رواج بیکار نہیں گیا۔ ریختی کا بڑا حصہ نظم پر مشتمل ہے۔ کہیں کہیں نثر میں بھی اس کے نمونے ہاتھ آجاتے ہیں یہ خصوصیت اسے ریختہ کی تاریخ سے ملا دیتی ہے یعنی جس طرح ریختہ کا لفظ نظم اور نثر دونوں سے متعلق رہا ہے اسی طرح ریختی بھی ان دونوں پر حاوی ہے۔ میر امنؔ کی باغ وبہار کے بعض حصوں سے اس کی تھوڑی بہت تصدیق ہوتی ہے۔

ریختی میں کسی مستقل کتاب کا وجود نہیں البتہ طلسم ہوشربا جلد اول اور باغ وبہار میں کہیں کہیں اس کی جھلک نظر آجاتی ہے۔

ریختی کہنے والوں میں رنگینؔ کو اس صنف سے گہری دل چسپی تھی۔ ظرافت اور ریختی پر مشتمل ان کا ایک پورا دیوان "انگیختہ" کے نام سے موجود ہے۔ انھوں نے اس رنگ میں اس قدر امتیاز پیدا کر لیا تھا کہ انھیں اس کا موجد تک کہہ دیا گیا۔ انشاؔ اپنی تمام رنگینیوں اور شوخیوں کے باوجود ریختی میں ان پر سبقت نہیں لے جاسکے۔ رنگینؔ کے "انگیختہ" میں قصیدہ، مثنوی، فرد، قطعہ، رباعی، مخمس، مستزاد سب ہی چیزیں ہیں۔ رنگینؔ کی تقلید میں انشاؔ نے بھی ریختی کو عورتوں کے خیالات وجذبات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ رنگینؔ اور انشاؔ دونوں درباری تعلقات کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے اور اپنے سرپرست حضرات کی دل چسپی کا سامان مہیا کرتے تھے۔ انشاؔ کی

مزاج میں ایک قسم کی ہمہ گیری ضرور تھی اور یہی خصوصیت ان کے لئے کچھ مضر ثابت ہوئی۔ اسی ذوقِ ہمہ گیری کا اثر تھا کہ بقول شیفتہ وہ کسی صنف کو شعراء کے طریقۂ راسخ پر نباہ نہ سکے۔

ریختی کی صورت بھی یہی ہے اگرچہ وہ اس صنف میں طبع آزمائی کرتے ہیں لیکن تہذیب و اخلاق کی حدود سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ سعادت خاں رنگین نسبتاً محتاط تھے۔ پھر بھی انشاء نے ان پر ہلکا سا طنز کیا ہے۔

دریائے لطافت میں لکھتے ہیں کہ:

طہماسپ بیگ کے بیٹے سعادت یار خاں نے ریختے سے ریختی نکالی ہے تاکہ اس کو پڑھ کر بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں مشتاق ہوں اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ان بد اخلاقیوں کا احساس ضرور تھا۔ جو اس صنف میں داخل ہو گئی تھیں۔ وہ زمانہ یقیناً عیش و عشرت کا تھا بہت ممکن ہے کہ رنگین عورتوں کی توجہ جذب کرنا چاہتے ہوں لیکن جہاں تک حالات بتلاتے ہیں ریختی کو رواج دینے کا اصل منشاء یہی تھا کہ اپنے آقا شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کو خوش کیا جائے۔ رنگین اور انشاء دونوں ابتداءً اسی شہزادے کے دربار سے وابستہ تھے۔ بعد کو نواب سعادت علی خاں سے متعلق ہو گئے تھے۔ شہزادے کو اپنے اس درباری شاعر کی صحبت بہت پسند تھی اس کا اظہار سلیمان شکوہ نے اس شعر میں کیا ہے:

عجب رنگینیاں ہوتی تھیں جب باتوں میں اے انشاء
بہم مل بیٹھتے تھے جب سعادت یار خاں اور ہم

رنگین اور انشاء کے علاوہ لکھنؤ میں سید امجد علی نسبت نے بھی ریختی گوئی میں شہرت حاصل کی وہ زبان کے معاملہ میں بڑی احتیاط کرتے تھے اور ناسخ کے اصول کا اتباع ضروری سمجھتے تھے۔ ان کا زمانہ جان صاحب سے پہلے کا ہے جان صاحب نے نسبت کی استادی کا اعتراف کیا ہے چنانچہ کہتے ہیں:

وہ تھے استاد تجھ کو جان صاحب انس کیا نسبت — کیا پر نام روشن ریختی نے تیری نسبت کا

رنگین، انشاء اور نسبت کے بعد پنڈت راجہ رام بہادر، جان صاحب، نازنین، عیاش، ناز اور دباش وغیرہ نے ریختی کو مقبول بنانے اور آگے بڑھانے میں بڑی کاوش سے کام لیا۔ ان سب میں جان صاحب کو اہمیت حاصل ہے۔ ان کا پورا نام یار علی تھا لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ بعد کو دربار رام پور سے وابستگی پیدا کر کے وہیں سکونت اختیار کر لی تھی۔ رام پور ہی میں اب محو خواب ہیں جان صاحب درحقیقت اس فن کے خاتم ہیں۔ مہر جہاں تاب کا مصنف ان کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"ایں فن بروئے ختم شدہ و دریں طرز محاورہ محلات لبستہ"

جان صاحب کا شمار اربابِ علم میں کیا جاتا تھا ایک مرتبہ لفظ "ابتشار" کی تحقیق کے سلسلہ میں مختلف شعراء اور صاحبانِ فضل و کمال سے استفسار کیا گیا تھا جن لوگوں سے رائے لی گئی تھی ان میں سلطان العلماء سید محمد صاحب مجتہد، مفتی میر عباس، مرزا غالب، مرزا دبیر وغیرہ کے ساتھ جان صاحب کا نام بھی ملتا ہے۔ ان کا منظوم جواب بھی موجود ہے۔ جان صاحب عروض سے اچھی طرح واقف تھے۔ ریختی کے لئے جن معلومات کی ضرورت تھی۔ وہ انھیں حاصل تھیں۔ مشاعروں میں کلام سناتے وقت دوپٹہ اوڑھ لیا کرتے تھے۔ عورتوں کے انداز نرت کے ساتھ کلام سناتے تھے۔ چنانچہ خود کہتے ہیں:

ریختی کہنے کے بڑھاپے میں مٹکتا ہے بُوا — جان صاحب کی اجی دیکھو صفائی نہ گئی

جان صاحب نے اس صنف میں کافی شہرت حاصل کی اور آخر تک ریختی ہی کہتے رہے۔ انھیں کے دور میں عبداللہ خاں محشر نے بھی نام پیدا کیا لیکن اس ناموری میں پڑھنے کے انداز کو زیادہ دخل تھا۔ محشر ریختی میں خانم جان تخلص کرتے تھے۔ ناسخ۔

سخن شعرا میں لکھتے ہیں:

"محشر تخلص، عبداللہ خاں باشندۂ رام پور ریختی پڑھنے میں کمال رکھتے ہیں یعنی ریختی پڑھنے میں اس طرح پر تبلاتے ہیں کہ دیکھنے سے علاقہ رکھتا ہے، بیان سے باہر ہے۔ دہلی سے ڈھاکہ تک بیشتر شہروں میں رہے ہیں اور ہر جگہ کے لوگ ان کو پہچانتے ہیں۔ ان میں ایک بڑا عیب ہے کہ اوروں کے شعر اپنے نام سے پڑھتے ہیں۔ راقم کے ملاقاتی ہیں۔ ریختی میں خانم جان تخلص کرتے ہیں۔

خانم جان کے طرز شعر خوانی کو جآن صاحب نے بھی سراہا ہے:

ڈھاتا ہے غضب پڑھتا قیامت ہے ریختی　　فتنہ غضب کا آیا تھا محشر ہمارے پاس

فرزند ہے رئیس کا عبداللہ خاں ہے نام　　محفل میں ہو کے بیٹھا نہ ہمسر ہمارے پاس

دلی کے خانموں میں بھلا آدمی بنا　　بیٹھا بہو کی طرح سے جھک کر ہمارے پاس

شاگرد ہوں میں آپ کی استانی آپ ہیں　　یہ لفظ کہتا آیا وہ اکثر ہمارے پاس

کہنے سے اس کے پڑھنا بہت خوب ہے اچی　　جو اس میں ہے وہ ہی نہیں جوہر ہمارے پاس

آخری شعر سے جآن صاحب کی فراخدلی اور انصاف پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔

جآن صاحب کو لکھنؤ کے امراء اور نوابوں میں بہت پسند کیا جاتا تھا۔ شہزادوں کے درباروں میں بھی ان کی رسائی تھی، اس طرف انھوں نے خود اشارہ کیا ہے:

جآن صاحب کا اجی ہو گیا کچھ اور دماغ　　جب سے جانے لگے دربار میں شہزادوں کے

ثریا جاہ عادل ہیں سراسر قدردانی ہے　　مری کیا اصل ہے ہنتاب ان کی مہربانی ہے

جآن صاحب مرا دل شاد نہ کیونکر ہووے　　ہے ولی عہد بہادر نے کیا یاد مجھے

ایسی ہی اک ریختی کہہ جان صاحب اور بھی　　حکم آیا ہے مرے نواب کی سرکار سے

بعض تذکروں کا بیان ہے کہ لکھنؤ میں جآن صاحب کی مناسب قدر نہ ہوئی۔ ایک جگہ انھوں نے خود بھی اس ناقدری کا شکوہ کیا ہے:

اب جآن لکھنؤ سے نکل جاؤں گی میں اب　　اوقات مجھ نجتی کی ہوتی بسر نہیں

غالباً اسی لئے انھیں دہلی اور بھوپال وغیرہ کا سفر کرنا پڑا۔ ان مقامات پر بھی ان کا پرجوش خیر مقدم نہ ہوا مجبوراً پھر لکھنؤ چلے گئے اور غدر تک وہیں رہے۔ ۱۸۵۷ء میں وہ نہایت ثابت قدمی سے اپنے گھر میں قیام پذیر رہے۔

وہ سوری زندی ہوں نہ گوروں سے ڈری میں　　بھگدڑ میں قدم شہر سے باہر نہ نکالا

آخر عمر میں جآن صاحب رآم پور چلے گئے تھے وہاں انھیں درباری شعراء میں شامل کر لیا گیا تھا۔ گزر اوقات کا بندوبست بھی کر دیا گیا تھا۔ مگر یہ انتظام جآن صاحب کے حسب منشاء نہ تھا۔ قصیدوں پر جو انعام ملتا تھا اسے بھی وہ کم ہی جانتے تھے بہت عسرت سے بسر ہوتی تھی ایک مشاعرے میں پھٹے ہوئے کپڑوں پر رضائی اوڑھ کر چلے گئے اتفاق سے رضائی کھسک گئی۔ میر مشاعرہ نے کپڑوں کی کیفیت دیکھ لی اور لباس کا انتظام کر دیا۔ ممکن ہے یہ واقعہ اس وقت کا ہو جب نواب صاحب ان سے سرگراں تھے۔ اور دو سال تک انھیں دربار میں بھی نہ بلایا تھا۔ اور نہ محمد علی خاں صاحب اثر رام پوری نے "مسدس تہنیت بے نظیر" میں جو حالات تحریر کئے ہیں ان کے پیش نظر اس تنگ

حالی تک نوبت نہیں پہونچ سکتی۔ اثر صاحب تحریر فرماتے ہیں:

"محمد حسین صاحب کا بیان ہے کہ جان صاحب کی تنخواہ تو تیس روپیہ ماہانہ تھی لیکن ہر مہینے نواب خلد آشیاں جان صاحب کو یاد فرمایا کرتے تھے اور ہر مرتبہ دو اشرفیاں بطور انعام عطا فرماتے تھے اور پرورش کی خدمت یہی ایک صورت نہ تھی بلکہ اس کا اظہار مختلف صورتوں میں ہوتا رہتا تھا۔ یعنی ہر سال چار چہرے (یعنی چار فوجی آسامیاں) جان صاحب کو دی جاتی تھیں۔ تاکہ معقول رقم لے کر یہ آسامیاں جن اشخاص کو چاہیں دے دیں ان کو چہرہ کہتے تھے یہ چہرہ کم سے کم ایک سو روپے کو فروخت ہوتا تھا۔ عیدین کا انعام جداگانہ تھا اور ان سب پر طرہ یہ تھا کہ سال کے ختم پر کل قرض جس کی تعداد ہزار آٹھ سو کے درمیان ہوتی تھی سرکار سے ادا کر دیا جاتا تھا حتیٰ کہ جان صاحب کے انتقال کے بعد بھی ان کی بیوی کو دو چہرے عطا فرمائے گئے تھے۔"

اس وقت کے لحاظ سے یہ آمدنی اچھی زندگی بسر کرنے کے لئے کافی تھی۔ جس واقعہ کا تذکرہ کیا گیا ہے وہ یقیناً اسی دوران میں پیش آیا ہوگا جب مسلسل دو برس تک ان کی طلبی نہ ہوئی تھی دو سال کے بعد چوبداروں کے جمعدار میر احمد علی سے جان صاحب کے بلانے کو کہا گیا۔ میر احمد علی ان کے داماد تھے۔ اس طویل غیر حاضری کے بعد انھوں نے دربار میں جو غزل پڑھی ہے اس سے ان کی خودداری کا اظہار ہوتا ہے:

بُرے جو حرف تھے قسمت کے وہ تحریر میں آئے	زمانے کے برا صدمے مری تقدیر میں آئے
میں یوانی بہن لیلیٰ کی اور مجنوں کی سالی ہوں	مرا منصب ہو غم جنگل نہ کیوں جاگیر میں آئے
چلی تو سمدھیانے ہو سمجھ کر بات کرنا تم	نہ بیڈھب کوئی کلمہ اے بوا تقریر میں آئے
کنوئیں میں گر کے مر جاؤں اٹھاؤں ہاتھ جینے سے	قسم اس سر کی باجی فرق گر توقیر میں آئے
زلیخا وہ تھی جو رسوا ہوئی یوسف کی چاہت میں	نہ ماؤں حکم یہ قرآن یا تفسیر میں آئے
پھڑکتے سوت کو گہنا مرادم دے کے لے جاتے	زناخی جان صاحب تھے اسی تدبیر میں آئے

رام پور میں بھی جان صاحب کا شمار اہل علم میں کیا جاتا تھا۔ علم دوست ان کی کافی عزت کرتے تھے۔ منشی اسمٰعیل ہنر نے ایک مدحیہ قصیدہ میں جہاں درباری شاعروں کے نام گنائے ہیں وہاں جان صاحب کے لئے لکھا ہے:

جان صاحب کی ریختی پیاری

دہلی اور لکھنؤ کے ریختی گو شعراء میں جان صاحب کا مرتبہ بہت بلند تھا۔ جان صاحب کو خود بھی اپنے کمال پر فخر تھا اسی بناء پر وہ محسود بن گئے تھے اور محمد علی خاں مسیحا اخبار نویس شاہی نے مشاعروں میں ان کا مقابلہ کرنے کے لئے عصمت اور ہدایتی کو طیار کیا تھا

دہلی میں مرزا علی بیگ نازنین، جان صاحب کے ہمعصر تھے، ان کی نسبت تذکروں میں ذرا سا اختلاف ہے۔ نساخ نے علی بیگ کا تخلص نازنین لکھا ہے لیکن تذکرہ "گلستان سخن" میں اعتراض کیا گیا ہے کہ نازنین علی بیگ کا تخلص نہیں ہے۔

"غلط فہمیاں ادا شناس کی نظر میں تخلص ہے۔ مرزا علی بیگ نام جوان خوش اسلوب رستم تواں بزور و قوت سہراب

---

[1] جان صاحب کے نواسے تھے اور رام پور میں داروغہ باغات تھے۔ ۸۴ سال کی عمر پائی تھی۔

[2] اس عورت کو کہتے تھے جو دوسری عورت کے ساتھ زناخ (یعنی مرغ یا کبوتر کے سینہ کی ہڈی جو دو شاخہ ہوتی ہے) توڑ کر ہمدم اور ہمراز بن جاتی تھی۔

طاقت کا، ناز نینان کشور جمال اس کے حسن یوسفی پر اگر زلیخائی کا دم بھریں کچھ دور نہیں اور نازک نہالان گلشن حسن اس کے گل رخسار کی نازکی سے اگر آپ کو غنچہ برگ ریز تصور کریں تو کیا عجب ہے اس کے غم کے آگے زور آزمایان ورزش خانۂ طاقت کا سر جھکتا ہے اور اس کے نعرۂ مردانہ کے سامنے شیر صولتان بیشۂ شجاعت کا دم بند ہوتا ہے اور یاران ادا فہم اور حریفانِ ادا شناس جانتے ہیں کہ نازنین نام ہے اس حیلہ آفرین شعبدہ ایجاد کا ناز و انداز وغمزہ طرازی وعشوہ سازی گاہ عشاق بے قرار سے لطف کے پردے میں جان کا خواہاں ہونا۔"

(آگے کی عبارت نقل کرنا مناسب نہیں)

مرزا علی بیگ نازنین، صابر مصنف گلستان سخن کے شاگرد تھے، ان کی بات کو غلط کہنا مشکل ہے مولانا عبدالباری آسی نے علی بیگ کو حضرت ذوق کا شاگرد بتایا ہے۔ ذوق سے ان کو جو عقیدت اور محبت تھی وہ ان کے کلام سے ظاہر ہے۔ ذوق کی وفات پر انھوں نے ایک قطعہ تاریخ کہا تھا اس سے ان کی عقیدت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے آخری دو شعر یہاں لکھے جاتے ہیں:-

ولیکن مجھے کاملوں سے ہے اُلفت　　غم ذوق میں رات بھر میں نہ سوئی
لکھی ان کی تاریخ اور یہ ہوا غم　　میاں ذوق کو میں بوا آپ روئی

ممکن ہے نازنین دوسری اصناف سخن میں ذوق کے شاگرد ہوں اور ریختی میں صابر سے مشورہ کرتے ہوں، نازنین صاحب دیوان تھے اور ۱۲۷۱ھ میں جب تذکرہ "گلستان سخن" مرتب ہوا ہے وہ زندہ تھے۔

قادر بخش صابر نے اپنے تذکرہ میں نازنین کے فن کو جان صاحب، رنگین اور انشا کے فن پر ترجیح دی ہے، لکھتے ہیں:-

"راقم ہیچمدان صابر کم استعداد نے ان تینوں (رنگین، انشا، جان صاحب) کی ریختی کو نظر غور سے دیکھا اور چشم انصاف سے ملاحظہ کیا ایسا مقام کم پایا کہ زبان ریختی کو لطف شاعری کے ساتھ انضمام دے کر ایک مفرح دلنواز طبلہ کی ہو بیشتر صرف عورتوں کی گفتگو اور ان معاملوں کے سوا کہ مرتبہ شناسان سخن کے نزدیک فضول اور نازک دماغوں کے آگے نامعقول ہیں اور کچھ نہیں اور نامعقولیت سے نہ یہ مراد ہے کہ کلام فحش آمیز یا کلمات شہوت انگیز سے قلم کو آلودہ کیا ہے یہ تو اس نظم کے گوش وگردن کا پیرایہ بل اس طرز کا خمیر مایہ ہے مراد اس سے یہ ہے کہ وہ باتیں جو عورتوں کو اثنائے خانہ داری میں پیش آتی ہیں، مثلاً کسی بہن بہیلی کے گھر مہمان جانا یا کسی بھائی بند کا اپنے گھر بلانا خصم سے تو تم چھلے کے گھڑوانے کی تمنا اور کرتی انگیا رنگوانے کا تقاضہ ایسی طرح خرچ کی ہیں کہ ان سے کچھ لطیفہ یا نکتہ کو شاعر خوش مذاق کو لذت دے حاصل نہیں ہوتا۔ اور مرزائے مرزا منشی (نازنین) نے ان معاملات کو اس لطافت سے ادا کیا ہے کہ سامع کا جی نکل جاوے اور سننے والا کلیجہ پکڑ کے بیٹھ جاوے۔"

ناسخ نے بھی سخن شعرا میں نازنین اور جان صاحب کے کلام کا تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ برخلاف جان صاحب کے ان کی شاعری میں کچھ مزہ بھی ہوتا ہے۔

ان دونوں مصنفوں کی تنقید دوستی اور عداوت کے جذبات سے متاثر ہے۔ کیونکہ "تاریخ ریختی" کی روایت کے مطابق نازنین مرزا صابر کے شاگرد تھے، اور ناسخ اہل لکھنؤ سے اس بنا پر برہم تھے کہ انھوں نے ناسخ کی شاعری پر نہایت معقول اعتراضات کئے تھے۔

جان صاحب کے کلام میں آورد ضرور ہے لیکن اکثر مقامات پر انھوں نے عورت کے جذبات و احساسات کی نہایت کامیاب

عکاسی کی ہے۔ ان تمام ریختی گو شعراء کے کلام پر بہت اجمالی تبصرہ اس طرح کیا جا سکتا ہے کہ انشاء کا کلام تصنع اور آورد سے پاک ہے۔ انھوں نے بیگمات دہلی کے روزمرہ کو اپنے اشعار میں صرف کیا ہے۔ رنگین نے اپنی احتیاط اور اعتدال کی بناء پر تمام معاصرین میں امتیاز رکھتے ہیں اور ریختی کا کوئی شاعر ان سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ خود انشاء بھی ان کے پیچھے دوڑتے نظر آتے ہیں۔ جان صاحب کے یہاں تکلف، آورد اور تصنع ضرور ہے اس کے باوجود وہ عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کامیاب طریقہ پر کرتے ہیں۔ نازنین بقول آسی ریختی گوئی میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔

تاریخ نظم و نثر اردو، خمخانۂ جاوید، تذکرہ خندۂ گل اور تذکرہ ریختی میں عمر اور جان صاحب کی تاریخ انتقال کے متعلق قدرے اختلاف ہے آثر رام پوری نے ان سب باتوں کا تصفیہ کر دیا ہے اور وہی زیادہ صحیح ہے۔ آثر صاحب کے بیان کے مطابق جان صاحب نے ۷۰ سال کی عمر میں (۱۳۱۴ھ/۱۸۹۶ء) رام پور کی سرزمین پر داعیٔ اجل کو لبیک کہا اور ان کی ذات پر ریختی کی روایت ختم ہو گئی۔

ریختی گو شعراء کے کلام کا انتخاب اگرچہ دل چسپی سے خالی نہیں، لیکن بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ موجودہ دور کا مذاقِ ادب خود بدل گیا ہے۔ مریضانہ روایات ادب سے بالکل خارج کی جا چکی ہیں۔ ادب برائے ادب کی اس زمانہ میں کوئی اہمیت نہیں، میں نہایت احتیاط سے چند اشعار انتخاب کر کے لکھتا ہوں:۔

رنگین:۔

اس لگنے سے تیے اور بھلنے سے ترے
تیرے تالو میں الٰہی پڑے ناسور ددا

دوستوں کو مرے دشمن تو کیا ہے تو نے
اور کیا چاہیئے کیا ہے تجھے منظور ددا

اٹھتے ہی صبح کو ارجاتی ہو رنگین کے پاس
کہیو سب حال مرا ہیں ترے واری اَنّا

چلو چل کر قطب صاحب میں جھولا ڈال کر جھولیں
دگانا مینھ برستا ہے مہینہ ہے یہ ساون کا

کروں قربان میں پشواز کو جالی کی کرتی پر
دگانا مجھ سے اٹھ سکتا نہیں ہے بوجھ دامن کا

نیند آتی نہیں کم بخت دوائی آجا
آپ بیتی کوئی کہہ اپنی کہانی آجا

بال ملتھے کے جو ڈورے سے لئے ہیں تو نے
تنکل لگتی ہے بڑی آج ڈرانی آجا

ہمسائی پہ یہ وقت پڑا ہے کہ تیس دن
بُن بُن کے بیچتی ہے بچاری ازار بند

زہر کر دیتی ہے وہ کھلے کو لڑ کر مجھ سے
آج سے میں ساتھ اس کے کھاؤں کھانا دور پار

دل پہ میرے نقش ہیں رنگیں کی ساری خوبیاں
اس کی بھجوائی ہوئی مہندی لگاؤں دور پار

کوئی پیس کر خوب سی لال مرچیں
ترے دونوں دیدوں میں بھر جائے آتون[1]

یوں بولتی ہوں بول بڑا خاک چاٹ کر
گوئیاں کی طرح جھاڑو کی پیتی نہیں ہوں میں

بچھڑ جاؤ نگوڑی سے مر جاؤ سارے
لگے تم کو ایسی ہی گولی گھہارو

مرے مغز کے بس اڑاؤ نہ کیڑے
سناؤ نہ اپنی یہ بولی گھہارو

الٰہی کرے نکلے تالو میں گلٹی
یہ جیسی زباں تم نے کھولی گھہارو

کھو جے پڑ جائے مری آنکھوں کا
نیند کیوں ان کو نہیں آتی ہے

---

[1] آتو اور آتون "استانی" کو کہتے ہیں۔

طاقت کا، نازنینان کشور جمال اس کے حسن یوسفی پر اگر زلیخائی کا دم بھریں کچھ دور نہیں اور نازک نہالان گلشن حسن اس کے گل رخسار کی نازکی سے اگر آپ کو غنچہ برگ ریز تصور کریں تو کیا عجب ہے اس کے خم کے آگے زور آزمایان ورزش خانۂ طاقت کا سر جھکتا ہے اور اس کے نعرۂ مردانہ کے سامنے شیر صولتان بیشۂ شجاعت کا دم بند ہوتا ہے اور یاران ادا فہم اور حریفان ادا شناس جانتے ہیں کہ نازنین نام ہے اس حیلہ آفرین شعبدہ ایجاد کا ناز و انداز و غمزہ طرازی و عشوہ سازی گاہ عشاق بے قرار سے لطف کے پردے میں جان کا خواہاں ہونا۔"

(آگے کی عبارت نقل کرنا مناسب نہیں)

مرزا علی بیگ نازنین، صابر مصنف گلستان سخن کے شاگرد تھے۔ ان کی بات کو غلط کہنا مشکل ہے مولانا عبدالباری آسی نے علی بیگ کو حضرت ذوق کا شاگرد بتایا ہے۔ ذوق سے ان کو جو عقیدت اور محبت تھی وہ ان کے کلام سے ظاہر ہے۔ ذوق کی وفات پر انھوں نے ایک قطعہ تاریخ کہا تھا اس سے ان کی عقیدت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے آخری دو شعر یہاں لکھے جاتے ہیں:۔

ولیکن مجھے کاملوں سے ہے اُلفت   غم ذوق میں رات بھر میں نہ سوئی

لکھی ان کی تاریخ اور یہ ہوا غم   میاں ذوق کو میں بوا آپ روئی

ممکن ہے نازنین دوسری اصناف سخن میں ذوق کے شاگرد ہوں اور ریختی میں صابر سے مشورہ کرتے ہوں۔ نازنین صاحب دیوان تھے اور ۱۲۷۱ھ میں جب تذکرہ "گلستان سخن" مرتب ہوا ہے وہ زندہ تھے۔

قادر بخش صابر نے اپنے تذکرہ میں نازنین کے فن کو جان صاحب، رنگین اور انشاء کے فن پر ترجیح دی ہے، لکھتے ہیں:۔

"راقم ہیچمدان صابر کم استعداد نے ان تینوں (رنگین، انشاء، جان صاحب) کی ریختی کو نظر غور سے دیکھا اور چشم انصاف سے ملاحظہ کیا ایسا مقام کم پایا کہ زبان ریختی کو لطف شاعری کے ساتھ انضمام دے کر ایک مفرح دلنواز طبائع کی ہو بیشتر صرف عورتوں کی گفتگو اور ان معاملوں کے سوا کہ مرتبہ شناسان سخن کے نزدیک فضول اور نازک دماغوں کے آگے نامعقول ہیں اور کچھ نہیں اور نامعقولیت سے نہ یہ مراد ہے کہ کلام فحش آمیز یا کلمات شہوت انگیز سے قلم کو آلودہ کیا ہے یہ تو اس نظم کے گوش و گردن کا پیرایہ بل اس طرز کا خمیر مایہ ہے مراد اس سے یہ ہے کہ وہ باتیں جو عورتوں کو اثنائے خانہ داری میں پیش آتی ہیں۔ مثلاً کسی بہن بہنیلی کے گھر مہمان جانا یا کسی بھائی بند کا اپنے گھر بلانا خصم سے تُم چھلے کے گھڑولے کی تتا اور کرتی انگیا رنگوانے کا تقاضہ ایسی طرح خرچ کی ہیں کہ ان سے کچھ لطیفہ یا نکتہ کو شاعر خوش مذاق کو لذت دے حاصل نہیں ہوتا۔ اور مرزائے مرزا منشی (نازنین) نے ان معاملات کو اس لطافت سے ادا کیا ہے کہ سامع کا جی نکل جاوے اور سننے والا کلیجہ پکڑ کے بیٹھ جاوے۔"

ناسخ نے بھی سخن شعراء میں نازنین اور جان صاحب کے کلام کا تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ برخلاف جان صاحب کے ان کی شاعری میں کچھ مزہ بھی ہوتا ہے۔

ان دونوں مصنفوں کی تنقید دوستی اور عداوت کے جذبات سے متاثر ہے۔ کیونکہ "تاریخ ریختی" کی روایت کے مطابق نازنین مرزا صابر کے شاگرد تھے۔ اور ناسخ اہل لکھنؤ سے اس بناء پر برہم تھے کہ انھوں نے ناسخ کی شاعری پر نہایت معقول اعتراضات کیے تھے۔

جان صاحب کے کلام میں آورد ضرور ہے لیکن اکثر مقامات پر انھوں نے عورت کے جذبات و احساسات کی نہایت کامیاب

عکاسی کی ہے۔ ان تمام ریختی گو شعراء کے کلام پر بہت اجمالی تبصرہ اس طرح کیا جا سکتا ہے کہ انشاء کا کلام تصنع اور آورد سے پاک ہے۔ انھوں نے بیگمات دہلی کے روزمرہ کو اپنے اشعار میں صرف کیا ہے۔ رنگین نے اپنی احتیاط اور اعتدال کی بناء پر تمام معاصرین میں امتیاز رکھتے ہیں اور ریختی کا کوئی شاعر ان سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ خود انشاء بھی ان کے پیچھے دوڑتے نظر آتے ہیں۔ جان صاحب کے یہاں تکلف، آورد اور تصنع ضرور ہے اس کے باوجود وہ عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کامیاب طریقہ پر کرتے ہیں۔ نازنین بقول آسی ریختی گوئی میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔

تاریخ نظم نثر اردو، خمخانۂ جاوید، تذکرہ خندۂ گل اور تذکرہ ریختی میں عمر اور جان صاحب کی تاریخ انتقال کے متعلق قدرے اختلاف ہے آثر رام پوری نے ان سب باتوں کا تصفیہ کر دیا ہے اور وہی زیادہ صحیح ہے۔ آثر صاحب کے بیان کے مطابق جان صاحب نے ۹۰ سال کی عمر میں (۱۳۱۴ھ ۱۸۹۷ء) رام پور کی سرزمین پر داعیٔ اجل کو لبیک کہا اور ان کی ذات پر ریختی کی روایت ختم ہو گئی۔

ریختی گو شعراء کے کلام کا انتخاب اگرچہ دل چسپی سے خالی نہیں۔ لیکن بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ موجودہ دور کا مذاقِ ادب خود بدل گیا ہے، مریضانہ روایات ادب سے بالکل خارج کی جا چکی ہیں۔ ادب برائے ادب کی اس زمانہ میں کوئی اہمیت نہیں۔ میں نہایت احتیاط سے چند اشعار انتخاب کر کے لکھتا ہوں:-

رنگین:-

اس لگنتے سے تیے اور بجھلنے سے ترے　　　تیرے تالو میں الٰہی پڑے ناسور دوا

دوستوں کو مرے دشمن تو کیا ہے تونے　　　اور کیا چاہئے کیا ہے تجھے منظور دوا

اٹھتے ہی صبح کو اڑ جاتی ہو رنگین کے پاس　　　کہیو سب حال مرا میں ترے واری انّا

چلو چل کر قطب صاحب میں جھولا ڈال کر جھولیں　　　دگانا مینھ برستا ہے مہینہ ہے یہ ساون کا

کروں قربان میں پشواز کو جالی کی کرتی پر　　　دگانا مجھ سے اٹھ سکتا نہیں ہے بوجھ دامن کا

نیند آتی نہیں کم بخت دوائی آجا　　　آپ بیتی کوئی کہہ اپنی کہانی آجا

بال ماتھے کے جو ڈورے سے نئے ہیں تونے　　　شکل لگتی ہے بڑی آج ڈرائی آجا

ہمسائی پہ یہ وقت پڑا ہے کہ تیس دن　　　بُن بُن کے بیچتی ہے بچاری ازاربند

زہر کر دیتی ہے وہ کھانے کو لڑ کر مجھ سے　　　آج سے میں ساتھ اس کے کھاؤں کھانا دور پار

دل پہ میرے نقش ہیں رنگیں کی ساری خوبیاں　　　اس کی بھجوائی ہوئی مہندی لگاؤں دور پار

کوئی پیس کر خوب سی لال مرچیں　　　ترے دونوں دیدوں میں بھر جائے آتون[1]

یوں بولتی ہوں بول بڑا خاک چاٹ کر　　　گوئیاں کی طرح جھاڑو کی بیٹی نہیں ہوں میں

بچھڑ جاؤ، نگری سے مر جاؤ سارے　　　لگے تم کو ایسی ہی گولی کہارو

مرے مغز کے بس اڑاؤ نہ کیڑے　　　سناؤ نہ اپنی یہ بولی کہارو

الٰہی کرے نکلے تالو میں گلٹی　　　یہ جیسی زباں تم نے کھولی کہارو

کھو جڑ جائے مری آنکھوں کا　　　نیند کیوں ان کو نہیں آتی ہے

---

[1] آتو اور آتون "استانی" کو کہتے ہیں۔

انشاء:

اللہ کرے سلامت جم جم رہے یہ بیڑا / ہے جس کے دم قدم سے دنیا کا سب بکھیڑا
بندی کی دشمنی میں ناحق جو ہوں الٰہی / لگ جائے اُن کے منہ پر از غیب کا تھپیڑا

دل سوز ہے دوا مری پر اس کا ہر گھڑی / لگتا ہے اُنگلیوں کا پکھانا بہت بُرا

دم دلاسا عبث نہ دے اتنا / چل چخی دور ہو پرے بھی ہٹ
چوٹ اک دل کو لگ گئی الّتش / جب سنی اس کے پاؤں کی آہٹ

جو مجھے ٹوکے سو الٰہی کرے / ہوتے سوتے کو اپنے کھا وے پچھاڑ

رُباعی:

اے بی بی ہیں بھائی شاندار تیرے / صدقے قربان جائے دائی تیرے
وہ چال نہ چل کہ نام رکھے کوئی / بے ڈول یہ ہیں دیدے ہوائی تیرے

نازنین:

اے زناخی مردوا ہے بدگمان / تو نہ کر باتیں ہمارے کان میں

نسبت:

پھٹنے میں ہر کسی کے پاؤں کیوں دیتی ہو تم خانم / بھلا ہے شوق اے بی بی ہتیں جھگڑا چکانے کا

اے دگانا آنکھ وہ اگلی نہیں / مجھ سے تیری یہ پھر گئی ہے آنکھ

جانؔ صاحب:

باجی میں کیا کہوں اسی اولاد کیلئے / پوجی ہے سیتلا جو کبھی دانہ ہو گیا
سر پھوڑ کے لہو کی بہاؤں گی ندیاں / گر بال بانکا ہوگا اجی میرے لال کا

ساتھ سوتیلوں کے تم جاتے ہو بھیا پردیس / رہنا ہشیار ذرا بھائی بہن سے باہر

کیسی ہیں بوڑھے چونڈے پہ یہ مہربانیاں / پوچھا جو آج ساس گنہگار کا مزاج

ہم کو ماں سے سوا ہے پیاری ساس / باجی دنیا ہوا اور ہماری ساس
جوہر ان کے کھلے ہیں بھوؤں پر / چھریاں نندیں ہیں اور کٹاری ساس

ساس نندیں ہمیں جو چاہیں کہیں اے باجی / ایسا ہی رکھتی ہیں کم بختیں یہ رشتہ دونوں

نہ دیکھ دولھا کو ساس نندوں کے آگے گھونگھٹ اٹھا اٹھا کر / نئی نویلی دلہن ہے بچی ابھی تو دو چار دن حیا کر

ہو خیر دلہن دولھا کی ماتھا مرا ٹھنکا / اچھا نہیں بی ٹوٹنا سہرے کی لڑی کا

پاؤں کی جوتی بھی کیا خوب لگی سر چڑھنے / مجھ سے ہر بات میں کیا کرتی ہے تکرار اصیل

لے گئے اس طرح بالی کان کاٹے چور کے / پاؤں چوموں آپ کا ہے کونسا دہنا قدم

شان میں اللہ کی مطلع وہ ہو دیوان کا / جیسے بسم اللہ پھاٹک ہے بو قرآن کا

گرگٹ کی طرح کالا کبھی لال ہو گیا / غصے سے مردوئے کا عجب حال ہو گیا

رہوں گی میکے میں اپنے جا کر سواری منگوا دو مجھ کو صاحب / یہ ساس نندوں کی بولی ٹھولی کروں میں کب تک بھلا گوارا

چھوٹے دیور سے مرے پردا کیا / باجی صاحب اوہی تم نے کیا کیا

سمجھو مطلب تو ذرا کیا کہا سمدھن نے مری! / طعن کی طعن ہے یہ اور اجی بات کی بات

وہ تلوے مرے دھو دھو کے پئیں میں جوتیاں ماروں / بتا دے جانؔ صاحب ایسا کوئی ٹونکا ہم کو

سر یہ باندی جو مرے آگے تو چلاتی ہے / ہیں سنے جانا اری چندیا تری کھجلاتی ہے

بچے والی مرے، نہ دنیا میں — پیشِ خالق نہ بار دار کرے

سوکن نے پانجامہ پہنا ہے گلبدن کا — پھولوں میں تُل رہا ہے کانٹا مرے چمن کا

بنو مثل ہے یہ سچ ہے پسنہاری ماں بھلی — بہتر نہیں ہے ہو جو تو انگر ہزار باپ

پاپوش ملتے نہیں اولاد کو — بہن — بعضے نگوڑے ہوتے ہیں ایسے چمار باپ

آتو جی شادی کرنے پہ مایل ہے فاضلہ — پڑھنے کو حسن و عشق کی اس کو کتاب دو

○

اس مقالہ کی ترتیب کے وقت حسب ذیل کتابیں پیشِ نظر رہی ہیں:۔

(۱) گلشن بیخار قلمی۔ (۲) تاریخ نظم و نثر اردو (۳) شعر الہند (۴) تاریخ ریختی مع دیوان جان صاحب (۵) تذکرۂ گل رعنا (۶) مسدس جشن بے نظیر (۷) تذکرۂ خندۂ گل (۸) گلستانِ سخن (۹) آبِ حیات (۱۰) مجالس رنگین (۱۱) رسالہ نگار ماہ جون ۱۹۳۵ء (۱۲) زبان اور علم زبان (۱۳) طنز و مزاح ہر دو جلد

قطعہ

قطعہ اور اسکے مماثل اصناف

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

قطعہ کو ہیئت اور معنی کے اعتبار سے قصیدہ یا غزلِ مسلسل خیال کرنا چاہئے۔ صرف یہ کہ قصیدہ اور غزل میں مطلع کا ہونا ضروری ہے اور قطعہ میں عموماً مطلع نہیں آتا۔ گویا کسی نظم کے پہلے شعر کے پہلے مصرعے سے قافیہ نہ لانے کے سبب اسے قطعہ کہا جاتا ہے۔ چنانچہ صاحب مخزن الفوائد اس کی وجہ تسمیہ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ۔

"وجہ تسمیہ اش وفیست کہ از مصرعہ نخستینِ مطلعش قافیہ منقطع شدہ والا ہم چوں قصیدہ مسلسل است یا غزل مسلسل و باید کمتر از دو شعر نہ باشد و از رُباعی ممتاز می شود ازیں معنی کہ در اوزانِ مقررہ رباعی نہ باشد"[1]

صاحب "علم بدیع در زبان فارسی" سید محمد رضا دانی جواد کے بیان کے مطابق۔

"قطعہ بکسر اوّل صحیح است و در لغت پارۂ از ہر چیز را گویند و در اصطلاح ابیاتِ متحدّ در وزن و قافیہ است کہ تعداد آن از دو بیت کمتر نمی شود و سرا سر قطعہ در بیانِ یک معنی مقصود و شرح یک فکر مخصوص می باشد رعایت قافیہ در مصراع اوّل از مطلع آں لازم نیست و گاہ قافیہ داشتہ باشد"[2]

ان بیانات کی روشنی میں "قطعہ" کے لئے حسب ذیل شرطیں قرار پاتی ہیں:۔

۱۔ جملہ اشعار، قصیدہ اور غزل کے مانند ہم وزن و ہم قافیہ ہوں۔

۲۔ قصیدہ غزلِ مسلسل یا مثنوی کی طرح ان میں معنوی ربط ہو۔ یعنی کوئی مسلسل واقعہ یا مضمون نظم کیا گیا ہو۔

۳۔ کم از کم دو شعر ہوں زیادہ سے زیادہ کی حدود متعین نہیں ہیں۔

۴۔ اشعار کے لئے کسی بحر یا وزن کی تخصیص نہیں ہے لیکن رباعی کی مخصوص بحر اور اوزان سے مختلف ہونا ضروری ہے۔

۵۔ پہلا مصرعہ عموماً بغیر قافیہ ہوتا ہے۔ لیکن اگر قافیہ بھی لایا جائے تو کوئی ہرج نہیں ہے۔

ان شرائط پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ قطعہ، بلحاظ معنی، رباعی، مسلسل غزل، مثنوی یا قصیدے سے مختلف نہیں ہے ہیئت میں وہ قصیدہ اور غزلِ مسلسل سے مشابہ ہے لیکن اس کے پہلے مصرع میں اکثر قافیہ نہیں ہوتا۔ قطعہ میں مضمون یا موضوع کی پابندی نہیں ہوتی جس قسم کے خیالات اور جس قسم کے واقعات شاعر چاہے اس میں نظم کر سکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ

---

[1] مخزن الفوائد ص ۱۵۶ مطبوعہ مشن پریس الٰہ آباد ۱۹۲۲ء

[2] علم بدیع در زبان فارسی۔ ص ۳۱۹ چاپ تہران

اس کے سارے اشعار، معنوی حیثیت سے ایک ہی لڑی میں پروئے ہوئے ہوں ۔ ہر چند کہ قطعہ ، صرف دو اشعار کا بھی ہوتا ہے لیکن اردو شعراء کے دواوین میں طویل قطعات بھی کثرت سے ملتے ہیں ۔ چنانچہ غالب کی یہ مسلسل غزل سے

اے واردان تازہ بساطِ ہوائے دل   زنہار اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے

جو کہ مطلع سے عاری ہے اور جس میں آٹھ اشعار ہیں مضمون کی یکرنگی کے سبب قطعہ کے تحت آتی ہے ۔ اس طرح غالب کی جس مسلسل غزل کا مقطع ہے ۔

رکھیو غالب مجھے اس تلخ نوائی میں معاف   آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے

وہ بھی مطلع نہ رکھنے اور معنوی تسلسل کے سبب قطعہ ہی کہلائے گی ۔

غالب کے سب ذیل قصائد میں ۔

(۱) اے شہنشاہِ آسماں اورنگ   اے جہاندارِ آفتاب آثار

---

(۲) اے شاہِ جہاں گیر - جہاں بخش جہاندار   ہے غیب سے ہر دم تجھے صد گونہ بشارت

---

(۳) اے شہنشاہِ فلک منظر بے مثل و نظیر   اے جہاندارِ کرم شیوا ، بے شبہ و عدیل

چونکہ مطلع نہیں ہے اس لئے انھیں اصطلاحاً قصیدہ نہیں بلکہ قطعہ ہی کہا جائے گا ۔

لیکن آجکل عموماً دو شعر کے مختصر قطعے کہے جاتے ہیں اور چونکہ رُباعی اور دو بیتی میں بھی صرف دو ہی شعر ہوتے ہیں اسلئے بعض حضرات ان تینوں اصناف میں امتیاز نہیں قائم کر پاتے ۔

قطعہ اور رباعی کے فرق کے سلسلہ میں یہ بات خاص طور پر ذہن میں رکھنی چاہئے کہ رباعی کے اوزان مخصوص ہیں ۔ ان مخصوص اوزان کے سوا کسی دوسری بحر و وزن کے دو شعروں کو قطعہ سمجھنا چاہئے ۔ اگرچہ قطعہ کے لئے اہل عروض و قواعد نے یہ شرط لگائی ہے کہ اس کے پہلے مصرع میں قافیہ نہیں آتا لیکن عملی طور پر یہ پابندی ضروری نہیں خیال کی گئی اس لئے کہ بعض علماء و شعراء نے دو شعر مقفیٰ کو بھی قطعہ ہی نام دیا ہے ۔ اردو فارسی کے دواوین میں اکثر اسکی مثالیں ملتی ہیں ۔ بلکہ بعض جگہ ان کی صراحت بھی کر دی گئی ہے ۔ مدوّن و ناشر سے اکثر یہ غلطی ہوتی ہے کہ وہ قطعات کو رباعی کے ذیل میں درج کر جاتے ہیں چنانچہ کلیات ظفر ، کلیات ناسخ اور دیوان ذوق مطبع نول کشور میں ایسی غلطیاں موجود ہیں ۔ لیکن جو لوگ رباعی کے وزن کی تخصیص کو سمجھتے ہیں ۔ وہ قطعہ کو رباعی کے تحت کبھی نہیں لاتے ۔ مثلاً دیوان ذوق صفحہ ۲۸۵ مطبع نول کشور ۱۹۳۲ء میں یہ قطعہ رباعی کے تحت درج ہے

دنیا سے ذوق رشتۂ الفت کو توڑ دے
جس سر کا ہے یہ بال اسی سر میں جوڑ دے
یہ ذوق تو چھوڑے گا اس پیر زال کو
یہ پیرِ زال اگر تجھے چاہے تو چھوڑ دے

لیکن محمد حسین آزاد نے اپنے استاد ذوق کا جو دیوان ضروری تشریح و حواشی کے ساتھ ترتیب دیا ہے ۔ اس میں اس قسم کے قطعات کو رباعی کے عنوان سے الگ کر دیا ہے ۔ دیوان ذوق مرتبہ آزاد مطبع اسلامیہ لاہور کے ص ۳۸۹ کے حاشیہ پر آزاد نے یہ رُباعی

(غ)زل کی ہے ؎

اے ذوق کرے گا کوئی دنیا کیا ترک
دنیا ہے بری بلا ارے کیسا ترک
کیا دخل کہ ہو ترک کسی سے دنیا
جب تک نہ کرے آپ اُسے دنیا ترک

اس رُباعی کے متعلق محمد حسین آزاد لکھتے ہیں :۔

" رباعی مندرجہ حاشیہ میں نے ایک دن استاد کے سامنے پڑھی اور کہا حضرت اس میں وہ گرمی اور تیزی نہیں جو آپ کی زبان کا جوہر ہے ۔ فرمایا کاٹ دو ۔ میں نے کہا ۔ مضمون تو بہت خوب ہے ۔ فرمایا رباعی کی بحر میں تو یہی ہوگا ۔ اچھا قطع کر دیتے ہیں " ؎

دنیا سے ذوق رشتۂ الفت کو توڑ دے
جس سر کا ہے یہ بال اس سر میں جوڑ دے
پر ذوق تو نہ چھوڑے گا اس پیر زال کو
یہ پیر زال اگر تجھے چاہے تو چھوڑ دے

(دیوان ذوق مرتبہ آزاد)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ ذوق و آزاد بھی ایسے دو شعروں کو جو کہ اگرچہ مطلع رکھتے تھے لیکن رباعی کی مخصوص بحر میں نہ ہوتے (ت)ھے قطعہ ہی کہتے تھے ۔ اس لئے قطعہ و رُباعی کے درمیان جو چیز ما بہ الامتیاز ہے وہ ان کا وزن ہے ۔ چنانچہ ایسے دو یا دو سے زائد (اش)عار جو مطلع کے ساتھ یا بلا مطلع آئیں اور جو رُباعی کے مخصوص وزن پر نہ ہوں قطعہ کہلائیں گے ۔

دوبیتی اور قطعہ کے فرق کے سلسلے میں یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ دوبیتی میں مطلع ہوتا ہے اور قطعہ میں نہیں ہوتا ۔ دوسرا فرق یہ ہے (ک)ہ دوبیتی یا رباعی میں صرف چار مصرعے ہوتے ہیں لیکن قطعہ کے اشعار کی تعداد متعین نہیں ہے ۔ ہر چند کہ دوبیتی اور قطعہ کے لئے (کس)ی خاص بحر یا وزن کی قید نہیں ہے پھر بھی آج کل اہل ایران جن دوبیتیوں کو رباعی سے ممتاز کرنے کے لئے اصطلاح شعر میں دوبیتی (کہ)تے ہیں وہ عموماً بحر ہزج میں لکھی جاتی ہے ۔ اور اس کے مصرعے سہ رکنی ہوتے ہیں ۔ سید محمد رضا جواد کی رائے قطعہ کے سلسلے میں اوپر (گ)زر چکی ہے ۔ دوبیتی کے سلسلے میں وہ لکھتے ہیں کہ ؎

" دوبیتی ، از اسمش پیداست عبارتست از دو بیت بہر وزن و قافیہ کہ باشد مگر اینکہ بہتر است مصراعہائے اول و دوم و چہارم آں قافیہ یکساں داشت و قافیہ مصراع سوم با اختیار شاعر است ۔

شاعر عارف پیشہ قرن پنجم بابا طاہر متخلص بہ عُریاں چناں روح بہ ایں نوع شعر دمیدہ کہ مورد قبول خاص و عام واقع شدہ بطوریکہ اغلب شعرائے بعد ، از آں از لحاظ انتخاب وزن از او پیروی نمودہ اند ۔

رباعی در لغت بمعنی اے چہارتائی نوع شعری است مانند دوبیتی مگر ایں کہ رباعی تابع وزن خاصے

می باشد بوزن لاحول ولا قوۃ الا باللہ است، در صورت دیگر دو بیتی را بہلوی نیز میتوان گفت [1]

لیکن جیسا کہ خود صاحب "علم بدیع" نے بھی اشارہ کیا ہے۔ باباطاہر عریاں کی دو بیتیوں کو اس درجہ قبول عام نصیب ہوا کہ ان کی استعمال کردہ بحر ہزج مسدس کے دو شعروں کو عموماً دو بیتی کہا جانے لگا۔ اس کے برعکس دوسری بحروں کے دو شعروں کو خواہ ان کے چاروں مصرعوں میں قافیہ ہو یا تیسرے مصرعہ میں نہ ہو، قطعہ سے موسوم کر دیا گیا۔

دوسری اصناف کی طرح اردو میں قطعہ کا رواج بھی فارسی کے زیر اثر ہوا ہے اور قدما سے لے کر آج تک کے سبھی شاعروں نے کچھ نہ کچھ قطعہ کی صورت میں کہا ہے۔ لیکن بیسویں صدی سے قبل اس خاص صنف میں کوئی شاعر ممتاز مقام حاصل نہ کر سکا۔

اردو میں قطعہ نگاری کو قبولیت دراصل انیسویں صدی کے اواخر سے، حالی، شبلی، اکبر، اسمٰعیل میرٹھی اور آزاد کی نظم نگاری کے تحت حاصل ہوئی ہے۔ اکبر الہ آبادی نے خصوصاً اس کی طرف توجہ کی ہے اور ان کی ظریفانہ شاعری عموماً قطعہ ہی کی صورت میں ہے۔ اقبال نے بھی کثرت سے قطعات کہے ہیں اور اسے ہر قسم کے سنجیدہ اور فلسفیانہ مضامین کا متحمل بنا دیا ہے۔ اکبر اور اقبال کے زیر اثر بیسویں صدی کے شعرا نے قطعہ کو اپنانے کی کوشش کی ہے چنانچہ دو چار قطعے تو خیر آج کے ہر شاعر نے کہے ہیں لیکن جنھوں نے اس خاص صنف میں خود کو ممتاز کر لیا ہے ان میں احسان دانش، سیماب اکبر آبادی، اختر انصاری دہلوی اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ ان حضرات کے قطعات محض تاریخی اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ بلکہ ان میں وہ ساری فنی خصوصیات اور شاعرانہ لوازم موجود ہیں جو اردو شاعری میں ان کے رتبے کو بلند تر کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

---

[1] علم بدیع در زبان فارسی ص ۳۱۶ چاپ تہران

گیت

اُردو گیت

(اظہر علی فاروقی)

گیتوں کے ساتھ جب اردو کا لفظ ایک وصفی سابقے کے طور پر لگ جاتا ہے تو ہمارا ذہن فوراً ان گیتوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو تقریباً بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں اردو ماہناموں کے ذریعے منظر عام پر آئے اور بہت جلد اردو شاعری کی ایک مستقل صنف بن گئے۔

یہ گیت خواہ بنگالی شاعری اور خصوصیت سے ڈاکٹر ٹیگور کی غنائی شاعری کی تقلید میں وجود میں آئے ہوں یا رومانیت کی بدولت جنم لیا ہو یا کسی دوسرے جذبے کی کارفرمائی کا نتیجہ ہوں ہم سردست اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتے۔

ایسے اردو گیت عام طور پر رومانی اور مثالی ہوا کرتے ہیں۔ رومان پرور شاعروں نے شباب کے ولولہ خیز جذبات سے متاثر ہو کر اس صنف شاعری کو اپنایا۔ جناب آرزو لکھنوی جیسی دو چار اور مقتدر ہستیاں (اگر آپ چاہیں) مستثنیات میں آسکتی ہیں۔ عام طور سے ان گیتوں میں وہ رومان زدہ نوجوان ہیں جو سماجی قیود اور رسوم کی وجہ سے ایک نہ ہو سکے ہوں گے۔ وہ ایک ایسی دنیا ڈھونڈتے ہیں جہاں ایسی سماجی پابندیاں اور قیدیں نہ ہوں۔ وہ ایک مثالی دنیا بنانا چاہتے ہیں جہاں دیر و حرم کے پہلو میں میخانے اور پری خانے ہوں۔ وہ اپنے حرکات و سکنات اپنی رفتار و گفتار میں مطلق العنانی کی حد تک آزاد رہنا چاہتے ہیں۔ ان کی مثالی دنیا میں حرماں نصیبوں کی آہیں نہ ہوں، نالے نہ ہوں اور ان کے سینوں میں جدائی کے داغ نہ ہوں۔ اس کے ساتھ ساتھ اخوت اور ہمدردی کا دور دورہ بھی ہو۔ انسان انسانیت کا نمونہ ہو وہ انسان نما وحشی درندہ نہ ہو۔ غرضیکہ وہ اس کلجگ میں ایک ادنیٰ سے اختلاف کے ساتھ ست جگ کے خواب دیکھ رہے ہیں۔

ایسے گیتوں میں مثالیت کا جذبہ کبھی کبھی اپنے منتہا پر پہنچ کر فرار کا موڑ اختیار کر لیتا ہے اور شاعر اس دنیا سے بہت دور کسی ایسے مقام پر پہنچ کر روپوش ہو جانا چاہتا ہے۔ جہاں کوئی نہ ہو، جس کی تمنا غالبؔ بہت پہلے کر چکے تھے۔

رہیئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو

یہ ہیں وہ گیت جن کی طرف "اردو گیت" کہنے پر ہمارا خیال جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک بات اور بھی ہے کہ ہم عام طور سے گیتوں کے لئے گانا بھی ضروری سمجھتے ہیں، اور گیتوں کو ایک گائی جانے والی چیز سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کا لفظ ہٹا کر جب کبھی تنہا گیت کا لفظ زبان پر آتا ہے تو ہمارے کانوں کے پردوں پر اس قسم کے بول ٹکرانے لگتے ہیں:

(۱) (۱) دو ہنسوں کا جوڑا بچھڑ گیو رے

(۲) جب پیار کیا تو ڈرنا کیا

(۳) میں کیا کروں رام! مجھے بڈھا مل گیا۔

(ب) (۱) بریلی کے بازار میں جھمکا گرا رے

(۲) سیّاں کی گود میں گیندا بن جاؤں گی

(۳) پھول گیندوا نہ مارو کرجوا میں لاگے ہے چوٹ

(۴) چلو دیکھ آویں اللہ میاں کی بارہ دری

(۵) ننھی ننھی بوندیاں رے جھوے کا مرا بچھونا

گروپ (ا) کے بول گیت ہیں۔ گائے جاتے ہیں اور انھیں اُردو گیت بھی سمجھا جا رہا ہے۔ یہ فلمی گیت ہیں۔ گروپ (ب) کے بول بھی گیت ہیں جو بکثرت گائے جاتے ہیں، مگر آپ ان بولوں پر اردو کا اطلاق کرنے کے لئے شاید تیار نہ ہوں۔ یہ عوامی (لوک) گیت ہیں۔

اس ضمن میں ایک بات اور بھی قابل غور ہے اور وہ یہ کہ اگر ہم گیتوں کے لئے گائے جانے اور سنگیت کی شرط لگاتے ہیں تو اردو غزل سب سے بڑھ کر گیت کہے جانے کا حق رکھتی ہے۔ اس لئے کہ اردو غزل سے زیادہ شاید ہی کوئی دوسری صنفِ شاعری سنگیت کی کسوٹی پر رکھی گئی ہو اور غزل سے زیادہ شاید ہی کوئی دوسری چیز گائی جاتی ہو، مگر غزل کو آج تک کسی نے گیت کے نام سے نہیں پکارا اور غزل کو کوئی گیت کہنے کے لئے شاید ہی تیار ہو۔ ان سب باتوں سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں:۔

(۱) جنھیں ہم اردو گیت سمجھتے ہیں۔ وہ نہ تو گائے جاتے ہیں اور نہ لوگوں کی زبان پر چڑھ سکے ہیں۔ ان اُردو گیتوں کو شاید خود شاعر نے کبھی گایا ہو تو گایا ہو (بشرطیکہ وہ گانا جانتا ہو) ورنہ کسی دوسرے نے ان کو کبھی نہ گایا ہو گا۔

(۲) ایسے گیتوں کی ایک شاخ فلمی گیتوں کی ہے۔ جو اردو کے ہیں۔ شاعروں نے بنائے ہیں گائے جاتے ہیں اور بہتیرے گیت لوگوں کی زبانوں پر چڑھ چکے ہیں۔

(۳) کچھ گیت ایسے ہیں جو لوگوں کی زبانوں پر ان دو سے بھی زیادہ چڑھے ہیں اور نہ صرف گائے جاتے ہیں بلکہ لاکھوں عورتیں اور مرد انھیں پشتہا پشت سے گاتے چلے آ رہے ہیں۔ یہ عوامی گیت ہیں اور انھیں ہم اُردو کے گیت نہیں سمجھتے۔

(۴) غزل جو سب سے زیادہ گائی جاتی ہے اور اردو کی خاص چیز ہے، اُسے ہم گیت نہیں کہتے۔

ان میں سے چوتھی چیز ہمارے لئے بہت کار آمد ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ہم غزل کو اس لئے گیت نہیں کہتے کہ گیتوں کی ہیئت، زبان، مضامین اور لب و لہجے کا جو تشخص ہمارے ذہنوں میں ہے وہ غزل کے لوازمات اور اس سے وابستہ دوسری چیزوں سے مناسبت نہیں رکھتا۔ غزل کے اشعار ردیف قافیہ وغیرہ کے پابند ہیں لیکن گیت کار ان کی پابندی ضروری نہیں سمجھتا۔ اگر کہیں ایسی پابندیاں مل جائیں تو انھیں ایک اتفاق سمجھئے۔ غزل کی زبان اور لب و لہجہ گیتوں کی زبان اور لب و لہجے سے بالکل مغائرت رکھتا ہے اور تیرھویں صدی عیسوی سے برج بھاشا ہی سنگیت کی زبان رہی ہے اور کم و بیش آج بھی اس کی ساکھ باقی ہے یہی وجہ ہے کہ گیت کار ان فارسی، عربی الفاظ اور بندشوں سے احتراز کرتا ہے جو غزل میں بخوبی کھپائی جا سکتی ہیں اور وہ برج بھاشا یا اودھی کے الفاظ، اور کبھی کبھی افعال کو فارسی الفاظ اور کھڑی بولی کے افعال پر ترجیح دیتا ہے۔

ایسی حالت میں اگر ہم اردو گیتوں کے بارے میں کوئی بات کہنا چاہتے ہیں تو ہمیں سب سے پہلے فلمی گیتوں کو لینا ہی زیادہ مناسب ہو گا۔ جو کیا بلحاظ ہیئت کیا بلحاظ موضوع اور مضامین اور کیا بلحاظ زبان اور لب و لہجہ اور سنگیت ہر صورت سے گیت کہے جا سکتے ہیں اور ایسے فلمی گیت کاروں میں آرزو لکھنوی، شکیل بدایونی، راجا مہدی علی خاں، ساحر لدھیانوی، مجروح سلطانپوری علی سردار جعفری، حسرت جے پوری، اسد بھوپالی وغیرہ کے گیت آتے ہیں۔ ان کے گیت ان کے کلام کے مطبوعہ مجموعوں اور ریکارڈوں میں

مل سکتے ہیں اور بڑی آسانی سے فٹ پاتھ پر بیٹھنے والے کتاب بیچنے والوں سے بھی مل جاتے ہیں۔

اس کے بعد وہ گیت لئے جا سکتے ہیں جن کو ہم سب سے مقدم اردو گیت سمجھتے رہے ہیں اور گائے نہیں جاتے اور انھیں کی وجہ سے ہم گیتوں کے لئے "گانا اور سنگیت" کسوٹی نہیں سمجھتے بلکہ محض ایک ایسی شرط ہے جس کا وجود تو بہتر ہے اور عدم وجود سے کوئی نقص نہیں پیدا ہوتا۔ یہ کتابی گیت ہیں۔ اگر آپ چاہیں تو اپنے اردو گیتوں کو کئی خانوں میں رکھ سکتے ہیں:

(۱) آرزو لکھنوی۔ حفیظ جالندھری وغیرہ کے گیت۔

(۲) میراجی، مقبول حسین احمد پوری، اندرجیت شرما، عرش ملسیانی، امرچند قیس، فرید مطلبی، سید محمد خلیل وغیرہ کے گیت۔

آرزو لکھنوی اور مقبول حسین احمد پوری کے گیت جذبات اور زبان اور لب و لہجہ ہر لحاظ سے لائق تحسین کہے جا سکتے ہیں اندرجیت شرما، امرچند قیس، فرید مطلبی کی توجہات میں خلوص کی جھلک نظر آتی رہی ہے۔ عرش ملسیانی کا ایک گیت کسانوں کے جذبات کی بہترین ترجمانی کرتا ہے جس کے بول ہیں "چل میرے گورے چل چل چل" یہ گیت کہیں زیادہ دلکش ہو جاتا اگر اس کے الفاظ سہل اور عام فہم ہوتے، فرید مطلبی اپنے گیتوں میں دیہاتیوں کے جذبات کے ساتھ ساتھ زبان اور لب و لہجہ کا بھی خیال رکھتے ہیں۔ ان کا ایک گیت پڑھ کر اندازہ فرمائیے:

چلو چلو چلو چلو　　بڑھو بڑھو　　بڑھو بڑھو
چلو بڑھو　　بڑھو چلو　　بڑھو بڑھو
ناؤ میں بیٹھی راجا کی نار　　پاٹتر ناچیں بارم بار
پائل دے دی رہی جھنکار　　ڈھولک بولے گڑ گڑ تار
تالی باجے بولیں تار　　گونج رہے دریا منجدھار
رانی کی ناؤ کے کھیون ہار　　دھوپ میں جھائیں ناؤ منجدھار
چلو چلو　　چلو چلو
بڑھو بڑھو　　بڑھو بڑھو

ان گیت کاروں کے گیت زیادہ تر ہمایوں لاہور، ادبی دنیا لاہور، ریاست دہلی۔ چنگاری لاہور، ہلال آباد وغیرہ رسالوں (۱۹۳۰ء - ۱۹۳۶ء) کی فائلوں میں ملیں گے۔

(۳) بیکل اتساہی۔ زبیر رضوی۔ معصوم رضا راہی وغیرہ کے گیت۔

اب آیئے ان بولوں کی طرف جو عوام کے دلوں کی گہرائیوں سے نکلے ہیں جنھیں لاکھوں انسان گاتے چلے آرہے ہیں۔ گیت کہے جاتے ہیں لیکن آپ انھیں اردو کے دائرے میں آنے کی اجازت نہیں دے رہے ہیں۔ یہ ایک گتھی ہے۔ ایک مسئلہ ہے جس کی طرف ہم نے اور آپ نے اب تک کوئی توجہ نہیں کی۔ آیئے آج کی صحبت میں ہم اور آپ دونوں مل جل کر اسے سلجھانے کی کوشش کریں۔

عوامی گیت کیا ہیں؟ اس بارے میں ہم اور آپ کچھ نہ کچھ ضرور جانتے ہیں۔ عوامی گیتوں کے ماہر کے۔ بی۔ داس گیتوں کا تعارف اس طرح کراتے ہیں۔ موصوف نے اڑیا گیتوں پر قابل قدر کام بھی کیا ہے:

لہ پتریا۔ رنڈی　　ﷲ ہاری　　سہ لہر لہر ندیا گہری

"عوام کے دلوں سے نکلے ہوئے وہ بول ہیں جو غیر اختیاری طور پر اضطراری حالت میں کسی المناک یا طربناک جذبے سے تاثر کے بعد نکل جاتے ہیں۔۔۔۔۔"

گجراتی عوامی گیتوں کے ایک مجموعے "رڑھیالی رات" حصہ اول کے مصنف نے تمہید کے صفحہ ۷ پر گیتوں کا تعارف اس طرح کرایا ہے:

"شاعری کی پابندیوں سے آزاد، عوام کے دلوں کی گہرائیوں سے نکلے ہوئے وہ بول، جو کسی احساس اور جذبے سے تاثر قبول کرنے کا نتیجہ ہیں۔"

پنڈت رام نریش ترپاٹھی جو گیتوں پر کام کرنے والوں میں سے پہلے بلند مرتبہ شخص ہیں جنھوں نے لوک گیتوں پر بہت ٹھوس اور قابل قدر کام کیا ہے۔ انھوں نے بھی گیتوں کا تعارف بہت کچھ اسی طرح کرایا ہے، جیسا ہم اوپر لکھ چکے ہیں۔

صاف ظاہر ہے کہ عوامی گیت دیہاتیوں کے جذبات اور احساسات کے ترجمان ہیں۔ ان کے قلبی جذبات کے مظہر ہیں، کہا جاتا ہے کہ احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔ دیہاتیوں کے جذبات نے الفاظ کا جامہ پہن لیا خواہ وہ الفاظ مہذب دنیا کے ہوں۔ اب آپ کو اختیار ہے کہ الفاظ کے ساتھ "ایسے" اور "ویسے" کی شرط لگا کر اور شعر کے لئے ردیف وقافیہ اور وزن کی پابندی لگا کر عوامی گیتوں کو شعر کے دائرے سے خارج کردیں۔ لیکن گیتوں کے حلقے سے باہر نکال دینا ہمارے اور آپ کے لئے ناممکن سا ہے۔

اب رہی یہ بات کہ ان گیتوں میں ہوتا کیا ہے؟ ان کا موضوع کیا ہے اور ان کے مضامین کیا ہیں؟ اور یہ کتابی گیتوں سے کوئی مماثلت بھی رکھتے ہیں یا نہیں؟ اس کے لئے آپ عصر حاضر کی کتابی دنیا کے گیت کار زبیر رضوی کا ایک گیت پہلے پڑھئے جس میں گیت کار نے گیتوں کی نوعیت اور مضامین کی طرف اشارہ کیا ہے۔ پھر عوامی گیتوں سے مقابلہ کرکے خود فیصلہ فرمائیے۔

کون سا گیت سناؤں سجنی، کون سی لے میں گاؤں
گیتوں کا سنسار نرالا، آہیں، آنسو، چھالے
کچھ چندا کی صورت، کچھ خوشبو پالے
تو جو چاہے وہ میں گاؤں
کون سا گیت سناؤں

گیت مرے چنچل اور شیتل جیسے ندی کے دھارے
اتنے سندر جیسے چمکیں نیل گگن پہ تارے
کون سا تارا توڑ کے لاؤں
کون سا گیت سناؤں

گیت کڑکتی دھوپ بھی ہیں اور پیڑوں کی انگنائی
گیت سہانی شام بھی ہیں اور راتوں کی تنہائی
کس سے تیرا من بہلاؤں
کون سا گیت سناؤں

گیت پہاڑوں سے ٹکراتی چرواہے کی تانیں
گیت مدھر لہروں کا سرگم ساون کی برساتیں
کس وینا کے تار جگاؤں
کون سے گیت سناؤں
گیت وہ جن کو سن کر تیرے نینا بھر آئیں
گیت وہ جن میں سپنے سہانے شرمائیں مسکائیں
تو جو چاہے وہ میں گاؤں
کون سا گیت سناؤں

عوامی گیتوں میں بانجھ اور رانڈ کی آہیں، برہن کے آنسو، ساس نند کے دیئے ہوئے طعنوں کے داغ اور اُلہنوں کے چھالے۔ بانجھ۔ برہن اور بیوہ کے بین۔ بہو کی خاموش فریاد اور پکار۔ "ساس موری مارے نند گریا دے" جیسے بول سن کر کس کے نینا نہیں بھر آئیں گے۔ چندا سی صورت اور خوشبو یارے بول پڑھیے :

پھولوں سی بنو سوئے رنگ بھینی۔ بنری، رنگ بھینا بنرا
عطر بامی بنو سوئے چندا سی بنری، سُرج سا بنرا
پھولوں سی نازد سوئے موری بنو سوئے

عوامی گیتوں میں شوخی شرارت اور چنچل پن دیکھنا ہو تو دو بدگیت[1]۔ زچگیریاں (شوہر - سریا) اور سہاگ گیت سنئے اور اس سے بھی شوخ بننا چاہیں تو یہ بول پڑھتے چلئے :

سمدھی میرے گھر آیا ڈالوں وا کے گلے موتیوں کا ہروا
سات سکھیوں میں ایسا لاگے جیسے ہولی کا بھڑوا (محلہ درگا پرشاد - بیلی بھیت)

میں کہتے کہتے ہار گیا
تم ایک نہ مانی میری جی
بیچ عدالت جھگڑا جھگڑوں
رشوت دوں بہتیری جی
اور باہیں پکڑ کے آگے کر لوں
تب گیا رہ جائے گی تیری ری (دھوبی گیت۔ گوئیا تالاب - رام پور)

دھوپ کا تاپ اور بجلی کی کڑک دیکھنا ہو تو آلھا کے مثل بریلی کے۔ ساکھا، ضلع جھانسی میں واقع موضع لوہاری کے رجب خاں اور انگریزوں کی مڈبھیڑ کے گیت پڑھئے جس نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں جھانسی کی رانی کا ساتھ دیا تھا۔

رجب کے گبرو جودھا پہنچے بھاگے فرنگین دور
کڑکڑ کڑکڑ بولیں تلواریں بھئے فرنگیں چور

---

[1] وہ گیت جن میں حاملہ عورتوں کی خواہشات کا بیان ہوتا ہے۔

مر مر مر ڈھالیں بولیں دمکیں تیگا اور تلوار
گھم گھم گھم گھم بجیں نگاڑے فرنگیں ہو گئے چکنا چور
(سمتھر - ضلع جھانسی)

عوامی گیتوں میں سہانی شامیں دیکھتا ہوں تو ساونی اور ملہار پڑھیے - جہاں رم جھم رم جھم مینھا برسے کی تانیں سنائی دے رہی ہیں اور موری لال چندریا بھیگی جائے - کی دہائی اور اسی لئے یہ التجا کہ

کھول دے کو ریا ساجنا

اور وہ ساجن کی گود میں گیندا بنی جا رہی ہے " سیاں کی گود سی میں گیندا بن جاؤں گی "

رات کی تنہائیوں کی اداسیاں اور بے بسی دیکھنا چاہیں تو ایسے گیت سنئے جہاں ایک برہن اپنے پیتم کی یاد میں تڑپ رہی ہے جو بسلسلہ روزگار یا نوکری پردیس براج رہا ہے اور وہ سوچتی ہے :-

رکسی کے ہاتھ چٹھی لکھ بھیجوں رکسی کے ہاتھ سندیس؟
کاگا ہاتھ چٹھی لکھ بھیجوں پنچھی ہاتھ سندیس

اسی ضمن میں ایک دو مخصوص مضامین کی جلوہ گری ملاحظہ فرماتے چلئے - کتابی دنیا کا ایک گیت کار سواگت کے عنوان سے ایک گیت میں کہتا ہے :

آؤ سکھی ری آؤ سکھی ری ، الجھی زلف بنا دو
ماتھے اوپر بندیا لگاؤ مست نین چمکا دو
پپیہا بولے کوئلیا کو کے پون یہ گنگنائے
کہ پیتم آ رہے ہیں نین مسکائے

یہی جلوہ ایک لوک گیت میں دیکھئے - بات یہاں بھی سواگت کی ہے - کسی نوجوان عورت کی سہیلی نے اس کو خبر دی کہ اس کے ساجن آ گئے ہیں - ان کے سواگت کو چلو - سہیلی پوچھتی ہے :

تھاری سکھی ری کیا اوڑھو گی کیا پہرو گی
کیاں کی مانگ بھراؤ گی

نوجوان عورت تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے جواباً اس سے خود سوال کرتی ہے :

کہو تو سکھی ری سب رنگ پہروں - تریخ رنگ پہروں
کہو تو چلوں میلے بھیس

سہیلی خاموش ہے مگر اس کا چہرہ دیکھ کر نوجوان عورت اب جواب دیتی ہے :-

مشرو پہروں گی سیالو اوڑھو نگی
موتیاں مانگ بھراؤ نگی
(بہار نور)

ایسے ہی موقع کا ایک دوسرا گیت پڑھئے اور آرائش کی تفصیل ملاحظہ فرمائیے :

دو تر کرے سنگار ، پہنا دھانی جوڑا
مسرد کو تماں کھینچ لیا انگیا کا ڈورا

[illegible]

کرتی پہنی سماں کے، اوڑھنی، شال دوشالہ
کرن پھول اور جھمکے پہنے، چندر کلی کا ہار
کنگن پہنے سوا لاکھ کے جھانجھن کی جھنکار
بال بال میں موتی پیچے[3] ڈال عطر پھلیل
چابے پان، جمالی مسّی، رہی آئینہ دیکھ
رہی آئینہ دیکھ حسن کو خوب نکھارا
ماتھے پر بندا چمکے گلے چمک رہی مال

اتنا بن سنور کر وہ اپنے پریتم کے سامنے جارہی ہے مگر کس طرح؟

سہج سہج[4] پگ، دھرتی[5] پے چلے چتر[6] کی چال

ایسی حالت دیکھ کر اس کے پریتم کا کیا حال ہورہا ہے:

چلے چتر کی چال کنور نرکھے[7] پرچھائیں
دیکھ چاندنی چھپی، گھٹا کالی جھک آئی

(دھوبیوں کا گیت۔ گونیا تالات۔ رامپور)

کتابی گیت اور عوامی گیت اس بات میں بڑی مماثلت رکھتے ہیں کہ ان میں عام شاعری کی بہ نسبت ملبوسات اور زیورات کی تفصیل کہیں زیادہ ملتی ہے کتابی دنیا کا ایک گیت کار دلی کی عورتوں کے ملبوسات دیکھ کر ششدر رہ جاتا ہے۔

ساری، لہنگے اور غرارے
پتلی کمریا بل کھا جائے

بندیا چمکے، پائل، جھومر اور ہاتھوں کے کنگن
مہندی، کاجل، چوڑی، غازہ اور بازو کے جوشن
اتنی چیزیں دیکھ کے للچائے گوری کا من

یہ سب کچھ دیکھ کر گیت کار محسوس کرتا ہے:

دلی شہر ہے یارو اب تو اِندر کا دربار
چست قبائیں پہن کے جوبن دکھلائے ہر نار

اب یہی تصویر آپ ان ٹکڑوں میں ملاحظہ فرمائیے جو ان پڑھ اور ناخواندہ انسانوں کے بنائے ہوئے ہیں —
"دوتم کرے سنگار ...." میں آپ تھوڑا بہت دیکھ چکے ہیں۔ اب یہ ٹکڑا دیکھئے:

ہریالا بنا مرا سوہے رے
نظر لگ جائے نا — اللہ نظر لگ جائے نا
سر پہ پگڑی، منہ پر مکنا[8]
کلغی پہ سہرا سوہے رے

---

[1] سنبھال لے [2] پروئے [3] آہستہ آہستہ [4] دھیرے دھیرے [5] دھرتی [6] چکور [7] دیکھئے [8] ریشم کا ہلکا سا کپڑا جو دولھا کے چہرے پر ڈال دیا جاتا ہے۔

نظر لگ جائے نا   اللہ نظر لگ جائے نا

ململ کا جامہ ، ریشم کا پٹکا[1]

پیروں میں جوتا سکلاتی سوہے رے

نظر لگ جائے نا   اللہ نظر لگ جائے نا

گلے میں ہنسلی ، سینے پہ ڈھولنا[2]

ہاتھ میں کنگنا سوہے رے

نظر لگ جائے نا   اللہ نظر لگ جائے نا

ہریالا بنا مرا سوہے رے ......   (جلال آباد - ضلع شاہجہانپور)

ہم طوالت کے خیال سے دوسرے گیت نہیں دینا چاہتے ورنہ یقین کیجئے کہ ملبوسات اور زیورات کا ایک بازار آپ کے سامنے ہوگا۔

کتابی دنیا کا گیت کار ، بیسویں صدی میں دلی کی عورتوں کو جمپر کے بجائے ، "چست قبائیں" پہنے ہوئے دکھاتا ہے ، لیکن عوامی گیتوں میں اپنے اپنے دور کے ملبوسات اور زیورات ہی نظر آتے ہیں ، لوک گیت میں جمپر ، صاف صاف اس طرح دکھایا گیا ہے :

بیل بیچ دے ۔ بھینس دے ۔ ساڑی جمپر لا دے

جے بس کی ترے بات نہیں مھارے گھراں کندا[3] دے   (سہارنپور)

بہرکیف ان بیانات سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ عوامی گیت اردو کے کتابی گیتوں سے ہیئت موضوع اور مضامین کے لحاظ سے بڑی مماثلت رکھتے ہیں ، بلکہ عوامی گیتوں میں معاشرتی عناصر کتابی گیتوں سے کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں اور مضامین میں تنوع اور وسعت بھی زیادہ ہے۔

اب باقی رہا زبان کا مسئلہ اور یہ مرحلہ کہ ہم ہندوستان کے کس کس علاقے کے عوامی گیت اردو گیتوں کے ضمن میں رکھیں ؟

زبان کا مسئلہ اگرچہ نازک ہے ، لیکن اگر آپ اس میں تھوڑی سی لچک پیدا کرنے کے لئے تیار ہو جائیں تو یہ مسئلہ بڑی سہولت سے حل ہو سکتا ہے۔ آپ کے سامنے دکن کی قدیم اردو ہے میر اور سودا کی اردو ۔ ناسخ اور آتش کی اردو ۔ عہد حاضر کی اردو ، ساتھ ہی ساتھ متروکات کی ایک طویل فہرست اور ان کے اصول بھی ہیں ۔ ہم اور آپ یہ بھی جانتے ہیں کہ اردو کے مختلف دوروں کی زبان میں ایک نمایاں فرق رہا ہے ۔ اور یہ فرق تو آج بھی محسوس کیا جا سکتا ہے ۔ بہار ۔ پنجاب ۔ دکن ۔ راجستھان ۔ اودھ ۔ یو ۔ پی وغیرہ کی اردو کا لب و لہجہ ان کے علاقوں کی غمازی کرتا ہے ۔ ہم کو اور آپ کو اس کا بھی احساس ہے کہ اردو کے شاعروں ۔ ادیبوں اور زبان دانوں نے بہت سے الفاظ سوقی ۔ بازاری اور ثقیل قرار دے کر اردو کے دائرے سے خارج کر دئے ہیں اور لوک گیتوں میں ایسے الفاظ کا وجود ممکن ہے ۔ اردو والوں نے کھڑی بولی کے علاوہ دوسری اپبھرنش اور تحتانی زبانوں کو کبھی منھ نہیں لگایا ۔ اور شعر و ادب میں جگہ نہیں دی مگر گیت ضرور لکھے ہیں ۔ ایسی تحتانی بولیوں میں اسماء ۔ صفات ۔ ضمائر اور افعال کی مروجہ صورتوں

---

[1] انگریزی لفظ اسکارلیٹ کی تبدیل شدہ صورت سمجھئے ۔ مخمل

[2] ایک زیور ، شش پہل یا ہشت پہل ڈبیا جس میں کنڈے لگا کر زنجیریں ڈال دی جاتی ہیں ۔ زنجیر گلے میں پہن کر ڈھولنا سینے پر پڑا رہتا ہے اس میں تعویذ بھی رکھ دئے جاتے ہیں ۔   [3] ہمارے گھر بھجوا دو ۔

ں سے صرف کھڑی بولی کے اسماء - صفات - ضمائر اور افعال کو اختیار کیا ہے - مثلاً

(۱)	(۲)	(۳)
ساجن	سجنا	سجنوا
ندی	ندیا	ندیوا
بادر (بادل)	بدرا	بدروا
چھوٹا	چھٹکا	چھٹکوا
بڑا	بڑکا	بڑکوا - بڑوار
لال	للکا	للکوا
گیا	گوا	گئیو - گئیل
آتا ہے	آیت	اوتے - آوت
آوے گا	آئب	ای ہئی

اب اس سلسلے میں ان گیتوں کی زبان دیکھئے جو حضرت امیر خسرو اور بہت بعد میں حضرت دلمیر اور دوسرے درویشوں نے لکھے ہیں - جنھیں ہم خانقاہی گیتوں کا نام دے سکتے ہیں :-

(۱) کھی کے دِوَنا بارو نندی ہمرے گھر آئے محمد

(۲) جو میں جانتی بچھڑت ہیں سیاں گھونگھٹا میں آگ لگا دیتی

ان دو مصرعوں میں دِوَنا (دیا) - نندی (نند) - گھونگھٹا (گھونگھٹ) اور بارو (جلاؤ) بچھڑت ہیں (بچھڑتے ہیں) لگا دیتی (لگا دیتی) اسماء اور افعال مذکورہ مثالوں کے نمبر ۲ والے لہجے کے اور فعل برج بھاشا کے ہیں - نمبر ۲ والا لہجہ برج - قنوجی اور پچھمی اودھی کا ہے -

یہ رجحان عصر حاضر کے گیت کاروں کے وہاں بھی پایا جاتا ہے - بدریا - نندیا - ندیا - گگریا - سنوریا بلکہ بعض گیت کاروں کے وہاں تیسرے نمبر کے لہجے والے اسماء کا بھی بے دھڑک استعمال نظر آتا ہے -

سجنوا آئے - سنوریا آئے - پون یہ گنگنائے

صرف یہی نہیں بلکہ کہیں کہیں افعال بھی تحتانی زبانوں کے مل جاتے ہیں جو لوک گیتوں میں آتے ہیں -

میت مو سے ناہی ملن میلے میں

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کے کتابی گیتوں کی زبان سے بہت کچھ مماثلت رکھتی اور قریب ہوتی نظر آتی ہے جس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ برج بھاشا ایک زمانے سے سنگیت کی بھاشا رہی ہے - صوفیائے کرام اور درویشوں نے بھی اسی زبان کو اپنایا تاکہ محفل سماع میں ان کی تخلیقات سنگیت کی کسوٹی پر کامیابی سے رکھی جاسکیں - اور اس کی دھنوں اور اس کے سروں پر پوری اتریں - چنانچہ یہی جذبہ عصر حاضر کے گیت کاروں میں بھی موجود ہے اور وہ برج اور اودھی کے اسماء بے تکان استعمال کر رہے ہیں - ان رجحانات کے تحت آپ عوامی گیتوں کو اردو گیتوں کے ضمن میں بڑی آسانی سے رکھ سکتے ہیں -

اگر آپ زیادہ احتیاط برتنا چاہتے ہیں تو لسانیاتی نقطۂ نظر سے عوامی گیتوں کا دائرہ تنگ کر دیجئے - آپ ان علاقوں کے

عوامی گیت اُردو گیتوں کے تحت رکھیئے۔ جہاں کی بولی (اسماء۔ صفات۔ ضمائر اور افعال وغیرہ) موجودہ اردو سے مماثلت رکھتی ہو۔ میں بذات خود اب تک اس سلسلے میں اپنی تگ و دو کی بدولت جو کچھ سمجھ سکا ہوں وہ علاقہ اس طرح ہونا چاہیئے۔

(۱) اودھی علاقے میں ضلع ہردوئی کی تحصیل شاہ آباد میں پرگنہ شرح شمالی۔ پرگنہ پڑیل شاہ آباد خاص اور اس تحصیل کا وہ شمالی مغربی حصہ جو ضلع شاہجہاں پور سے ملحق ہے۔ جس کا فاصلہ پانچ چھ میل سے زائد نہیں ہے۔

(۲) روہیل کھنڈ (روہیلی بولی کا علاقہ) بریلی۔ رام پور۔ مراد آباد۔ بدایوں۔ بجنور۔

(۳) کورو بن یا کورو پردیش (میرٹھ ڈویژن) سہارنپور۔ مظفر نگر۔ میرٹھ۔ بلند شہر۔

(۴) قنوجی بولی کا علاقہ۔ شاہجہاں پور۔ فرخ آباد۔ پیلی بھیت۔ مین پوری۔ کان پور۔

(۵) دہلی اور اس کے گرد و پیش کا علاقہ۔ ہریانہ دیش کا مشرقی حصہ۔

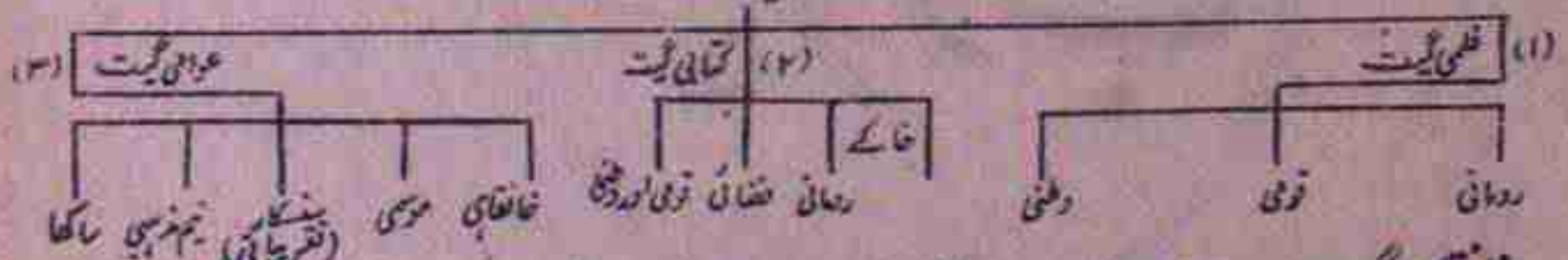
(۶) برج کا علاقہ صرف شہر آگرہ اور علی گڑھ خاص۔

(۷) اودھی علاقہ میں صرف شہر لکھنؤ۔

(۸) بندیلی علاقہ خصوصیت سے بھوپال کے گیت۔

ہم حیدرآباد کے لوک گیتوں کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے قاصر ہیں اس لئے کہ میں نہ تو خود وہاں گیا اور نہ وہاں کے لوک گیت ہی مل سکے۔

اب اگر آپ یہ ناقص تجویز تسلیم کرنے پر تیار ہیں تو اردو گیتوں کی ذیلی تقسیم اس طرح ہونا چاہیئے:

اُردو گیت
- (۱) فلمی گیت
  - رومانی
  - قومی
  - وطنی
- (۲) کتابی گیت
  - خاکے
  - رومانی
  - فضائی
  - قومی اور وطنی
- (۳) عوامی گیت
  - خانقاہی
  - موسمی
  - سنسکار (تقریباتی)
  - نیم مذہبی
  - ساکھا

(۱) **خانقاہی گیت** ۔(۱) حقانی (۲) قال (۳) رنگ شریف (۴) غسل (۵) گاگر (۶) چادر

(۲) **سنسکار (تقریباتی گیت)** (۱) دوہد (۲) زچہ گیریاں (سُوہر۔ سریا۔ سہاگ) (۳) چھٹی چھلے کے گیت (۴) لوری (۵) منگل گیت (سہاگ۔ شہانہ)۔ دھن چھوا۔ گھڑے بھرائی۔ دنت رنگا۔ بنرا۔ بنری (بنا بنی) جلوے کے گیت (مصحف آرسی)۔ ٹونے۔ بابل۔ گالیاں (عوامی گیتوں کا ایک بدنما اور تاریک پہلو)

(۳) **موسمی گیت** ۔ ساونی۔ ملہار۔ بارہ ماسے۔

(۴) **نیم مذہبی** ۔ خدائی رات۔ رتجگا وغیرہ۔

(۵) **ساکھا** ۔ وہ گیت جن میں کسی بہادر شخص کے کارنامے اور دلیری و شجاعت بیان کی جاتی ہے۔

(۶) **پس ماندہ اقوام کے گیت** ۔ دھوبی۔ گدھی۔ گھوسی۔ قصائی۔ مجاور۔ دفالی وغیرہ وغیرہ کے گیت

اس طرح عوامی گیتوں کی شمولیت کے بغیر اردو گیتوں کے بارے میں کوئی کام کرنا ادھورا سا رہ جاتا نظر آتا ہے۔ مذکورہ بالا علاقوں کے عوامی گیتوں کی شمولیت کے بغیر اردو گیتوں کا جائزہ بڑا ناقص سا رہ جائے گا۔

شہر آشوب

شہر آشوب کا فن اور موضوع

(سید مسعود حسن رضوی ادیب)

شہر آشوب کا ابتدائی مفہوم اور اُس کی وجہ تسمیہ

شہر آشوب، ایک صنفِ نظم کا نام ہے، جو ابتدا میں ایسے قطعوں یا رباعیوں کا مجموعہ ہوتی تھی، جن میں مختلف طبقوں اور مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حُسن وجمال اور ان کی دل کش اداؤں کا بیان ہوتا تھا، صرفی اعتبار سے لفظ 'شہر آشوب' یا مرکب اضافی ہے۔ اضافتِ مقلوب کے ساتھ یعنی آشوبِ شہر، یا اسم فاعل ترکیبی ہے یعنی آشوب بندۂ شہر۔ اس سے لغوی حیثیت سے "شہر آشوب" کے ایک معنی ہوئے شہر کے لئے فتنہ اور ہنگامہ، دوسرے معنی ہوئے شہر میں فتنے اور ہنگامے برپا کرنے والے۔ حاصل دونوں کا ایک ہے۔ حسین وجمیل لڑکوں کی ذات ہنگاموں کا باعث ہو سکتی تھی۔ یہی 'شہر آشوب' کی وجہ تسمیہ ہے۔ خواجہ حافظ اور ملّا جامیؔ کے مندرجۂ ذیل شعروں سے لفظ 'شہر آشوب' کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے:۔

فغاں کیں لولیانِ شوخ وشیریں کار و شہر آشوب
چناں بردند صبر از دل کہ ترکان خوان یغما را (حافظؔ)

من نہ تنہا خواہم ایں خوبانِ شہر آشوب را
کیست در شہر آنکہ خواہاں نیست روئے خوب را (جامیؔ)

اکبر اعظم کے عہد میں یوسف علی حسینی جہجانی نے سو رباعیوں کا ایک مجموعہ صفت الاصناف کے نام سے مرتب کیا۔ اس کے دیباچے کی ابتدا رباعی در حمد خدا، سے کی ہے، جو حسب ذیل ہے:۔

اے ماہ رُخ تو طالباں را مطلوب — یوسف بہ جمالت نگراں چوں یعقوب
چوں حُسنِ تو دلربائے شہر آشوب ہست — از حُسن وجمالِ تست در شہر آشوب

اس رُباعی کے آخری دو مصرعے بھی "شہر آشوب" کی وجہ تسمیہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

شہر آشوب کا موضوع

حافظ محمود خاں شیرانی نے 'شہر آشوب' کی تعریف یوں کی ہے، "اس قسم کی نظمیں، جن میں پیشہ وروں کا قطعات کی شکل میں ذکر ہو، 'شہر آشوب' کہلاتی ہیں۔" یہ تعریف ابتدائی شہر آشوبوں پر پورے طور پر صادق نہیں آتی۔ اُن میں پیشہ وروں کا ذکر نہیں ہوتا بلکہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے۔ پیشہ ور لڑکوں کے حسن وجمال اور ان کی دلکش اداؤں کا ذکر ہوتا ہے۔ بعد کے بعض شہر آشوبوں کا موضوع بھی یہی ہے۔

شہر آشوب کی ہیئت اور موضوع میں تنوع

استدادِ زمانہ کے ساتھ شہر آشوب کی ہیئت میں تنوع پیدا ہوتا گیا اور اس نے

قطعوں اور رباعیوں کے علاوہ کبھی مختصر مثنویوں یا مفرد شعروں کے مجموعے کی شکل اختیار کی، کبھی قصیدے کی، کبھی مخمس کی اور کبھی مسدس کی۔ اس کے موضوع میں بھی تبدیلی ہوتی رہی۔ اس میں کسی شہر کے مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا بیان کبھی ہمدردی کے رنگ میں، کبھی تضحیک اور ہجو کے انداز میں ہونے لگا۔ اور آخر کار 'شہر آشوب' سے ایسی نظم مُراد لی جانے لگی۔ جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہلِ شہر کی بدحالی کا بیان ہو۔ اس طرح 'شہر آشوب' کی حسب ذیل تین قسمیں ہو گئیں :-

۱- ایسے قطعوں، رباعیوں، مختصر مثنویوں یا مفرد شعروں کا مجموعہ جن میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن اور ان کی دل کش اداؤں کا ذکر ہو۔

۲- ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی کے رنگ میں یا تضحیک و ہجو کے انداز میں کیا گیا ہو خواہ قصیدے کی شکل میں، خواہ مثنوی، مخمس یا مسدس کی شکل میں۔

۳- ایسی نظم جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بدحالی کا بیان کیا گیا ہو، خواہ کسی شکل میں ہو۔

'شہر آشوب' کی ہیئت اور موضوع کی توضیح کے بعد اب فارسی اور اُردو کے کچھ شہر آشوبوں کی کیفیت تاریخی ترتیب سے بیان کی جاتی ہے اور اُن کے کچھ اشعار نمونے کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔ اِس طرح 'شہر آشوب' کے تدریجی ارتقا کا خاکہ سامنے آجائے گا۔

شہر آشوب کا مُوجد سب سے قدیم چیز جو 'شہر آشوب' کے نام سے ملتی ہے، وہ مسعود سعد سلمان متوفی ۵۱۵ھ کے بانوے فارسی قطعوں کا مجموعہ ہے، جو اُن کے کُلیات میں شامل ہے۔ اِس لئے ہم اسی قدیم شاعر کو 'شہر آشوب' کا مُوجد کہہ سکتے ہیں۔ ان قطعوں میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کا ذکر ہے، جو یار اور دلبر کے لفظوں سے یاد کئے گئے ہیں۔ مثال کے لئے چند قطعے مع عنوانوں کے نقل کئے جاتے ہیں۔ ہر قطعے کا عُنوان ایک مصرع ہے۔

صفتِ یارِ رنگریز گُند

رخم زرد کرد آں رُخ رنگریز　　　که بالاش سرو است و رُخ آفتاب
بشستش پس از رنگ آبِ دو چشم　　　کہ رشست آبِ ہجران آں ہر دو خواب
بلے ہرچہ رنگش کُند رنگریز　　　ازآں پس بشوید مر او را بآب

درحقِ دلبرِ خبّاز بگفت

آنکہ او بر دکاں ز بس خوبی　　　ہمچو خورشید بر سپہر آمد
شد فرازِ تنور چوں دلِ من　　　باد و مہ رفت و باد و مہر آمد

صفت یار کبوتر باز است

اُنسِ تو با کبوتر است ہمہ　　　ننگری از ہوس بجا کر خویش
ہم بساعت بر تو باز آید　　　ہر کبوتر کہ رانی از بر خویش
رفتن و آمدن خبر د رہی　　　چوں نیاموزی از کبوتر خویش

صفتِ یار بربطی گفتہ

بتا زہرۂ آسمانِ جمالی چو زہرہ بمن بر تو فرخندہ فالی

کنارِ تو خالی نہ باشد ز بربط ز بربط نہ باشد چو زہرہ خالی

اسی طرح بہت سے طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کا ذکر ہے، جن میں سے چند یہ ہیں۔ عنبر فروش، چاہ کن، رقاص، آہن گر، فیروزہ فروش، کاتب، قصاب، طبیب، منجم، عطار، دیبا باف، شاعر، نجومی، چوگان باز، قلندر، لشکری، تیغ زن، کشتی گیر۔ بعض لڑکوں کا ذکر ان کے اوصاف کے ساتھ کیا گیا ہے، مثلاً نوخط، خوش آواز، زریں کمر، خوش رو، حاجی، فلسفی۔ بعض لڑکوں کا ذکر ان کے عیوب کے ساتھ کیا ہے، مثلاً نابینا، گنگ، احول، رگ زدہ، خط برآوردہ، سبل چشم، گریاں۔ یہ قطعے مختلف بحروں میں ہیں اور ان میں بیتوں کی تعداد دو سے نو تک ہے۔

ان قطعوں میں جن یاروں اور دلبروں کا ذکر کیا گیا ہے، عالم خیال کے سوا خارجی دنیا میں اُن کا وجود نہیں، اور تفریح طبع کے سوا ان قطعوں کی تصنیف کا کوئی مقصد نہیں۔ اس قسم کے تمام شہر آشوبوں کا یہی حال ہے۔

اسی طرح کا ایک شہر آشوب امیر خسرو متوفی ۷۲۵ھ کی طرف منسوب کیا گیا۔ مگر غالباً کسی بہت بعد کے شاعر کی تصنیف ہے۔ یہ شہر آشوب خسرو کی متعدد چھوٹی چھوٹی تصنیفوں کے ساتھ کتاب جواہر خسروی میں شامل کر کے شایع کر دیا گیا ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ لکھنؤ یونیورسٹی کے کتب خانے میں بھی ہے۔ یہ شہر آشوب ۱۶۸ رباعیوں کا مجموعہ ہے۔ ہر رباعی میں کسی لڑکے کے حسن اور اس کی اداؤں کا بیان کیا گیا ہے۔ یہ لڑکے زیادہ تر پیشہ وروں کے ہیں، مثلاً بزاز پسر، حجام پسر، نجار پسر، زرگر پسر، بقال پسر، قصاب پسر، حراف پسر، حلاج پسر، لیکن بعض ایسے بھی ہیں جو کسی پیشے سے نہیں، بلکہ کسی قوم یا فرقے سے تعلق ہیں، مثلاً ہندو پسر، ترسا بچہ، ترک زادہ، پسرِ زاہد، افغان پسر۔

شہر آشوب کی ادبی حیثیت

شہر آشوب رباعیوں کی صورت میں ہو یا قطعوں کی، مختصر مثنویوں کی صورت میں ہو یا منفرد شعروں کی، شاعر اُن میں لفظی رعایتیں، ذو معنی لفظ اور فقرے اور اسی طرح کے دُوسرے تکلفات کا استعمال التزاماً کرتا ہے۔ بلکہ اپنے بیان کی بنیا دانہی چیزوں پر رکھتا ہے۔ اس لئے ان کی حیثیت ادبی لطیفوں سے زیادہ نہیں ہوتی ابتدا میں "شہر آشوب" کی تصنیف کا مقصد بھی تفنن طبع کے سوا کچھ معلوم نہیں ہوتا۔

رباعیاتِ شہر آشوب منسوب بہ امیر خسرو

جو شہر آشوب امیر خسرو کی طرف منسوب ہے۔ اس کی چند رباعیاں ملاحظہ ہوں۔

در صفتِ بزاز پسر

بزاز پسر کہ خاصہ اش جور و جفا ست با زلفِ سیاہ تافتہ فرقہ بلاست

مشروع بہ دینِ اوست ظلم و بیداد کمخوابِ نیاز راہ او دیدہ ماست

در صفتِ حجام پسر

حجام پسر بخوبی در رعنائی دی آئینہ بمود بداں زیبائی

گفتم عشاں در برت آیم نایم؟ فریاد برآورد کہ نائی نائی

در صفتِ رنگریز پسر

رنگریز بچۂ کہ دلم بیقرار اوست کش مہ بہ عشوہ رنگ نمودن شعارِ اوست
شہبانہ اشکِ چشم مرا آل کردہ است در شہر ہر کجا رُخ زر دیست کارِ اوست

در صفتِ بقّال پسر

بقّال پسرے کہ راحتِ جاں آمد یک گل ز برخش ہزار بستاں آمد
رویش پسِ پلۂ ترازو می تاخت گوئی کہ مگر ماہ بمیزاں آمد

در صفتِ ترسا بچہ

اے بُت بسر مسیح گر ترسائی باید کہ بسوئے بندہ بے ترس آئی
گر چشمِ ترم بہ آستیں پاک کنی گہ بر لبِ خشک من لبِ ترسائی

شہر آشوب کی غلط مثالیں

امیر خسرو نے اپنے فارسی اشعار میں جو ہندی لفظ اور فقرے جا بجا داخل کر دیئے ہیں۔ ان کی مثال میں حافظ محمود خاں شیرانی نے اپنی کتاب "پنجاب میں اردو" میں یہ رباعی پیش کی ہے:۔

تیلی پسرے کہ می فروشد تیلے از دستِ زبانِ چرب اُو وا ویلے
خالے بہ لبش دیدم و گفتم کہ تل است گفتا کہ برو نیست دریں تل تیلے

اور اس رُباعی کو از قسم شہر آشوب قرار دیا ہے لیکن صرف ایک رُباعی پر شہر آشوب کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ آگے چل کر فرماتے ہیں: "اشعار ذیل بھی صنف شہر آشوب سے تعلق رکھتے ہیں":

رفتم بہ تماشا بہ کنارِ جوئے دیدم بہ لبِ آب زن ہندوئے
گفتم صنما چیست بہائے مویت فریاد برآورد کہ دُر دُر موئے

اس رُباعی کو صنفِ شہر آشوب سے کوئی تعلق نہیں۔ اس میں کسی پیشہ ور لڑکے کا ذکر نہیں ہے۔ صرف ایک فقرہ "دُر دُر موئے" ایسا آگیا ہے جو ذولسانین بھی ہے اور ذومعنیین بھی۔ اس فقرے کو اگر فارسی سمجھیے تو ایک معنی نکلتے ہیں اور اگر ہندی سمجھیے تو دوسرے معنی نکلتے ہیں[1]

---

[1] ملا عبدالباسط باسط امیٹھوی (متوفی ۱۱۶۷ھ) نے اپنی کتاب منار الضوابط میں امیر خسرو کا اسی طرح کا ایک شعر لکھا ہے جو حسب ذیل ہے۔

گفتم کہ دریں خانۂ ماموں تو مانم گفتا کہ دریں خانہ بلا ئیست ممانی

اس شعر میں دو لفظ ماموں اور ممانی ذولسانین اور ذومعنیین ہیں ۔ باسط نے اسی مقام پہ امیر خسرو کی ایک رُباعی بھی لکھی ہے جو ذیل میں درج کی جاتی ہے:۔

داریم آرزو کہ حکایت کنیم بات لالہ غلام روئے تو صد برگ زیر پات
ہر برہمن کہ دید رُخِ خوبت اے صنم زنار را گسست و لگد زد بروئے لات

اس رُباعی میں نشان زدہ الفاظ پر ہندی ہونے کا دھوکہ ہوتا ہے، مگر وہ فارسی ہیں۔ بات یعنی با تو۔ لالہ ایک مشہور و معروف پھول، پات یعنی پائے تو۔ لات ایک بُت کا نام ۔ منار الضوابط کا ایک قدیم اور خوشخط، لیکن ناقص نسخہ میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ (مرتب)

اکبر بادشاہ اور شہر آشوب

اکبری عہد کی تصنیف صفت الاصناف کا ذکر اوپر آچکا ہے ۔ اس کتاب کے دیباچے میں مصنف لکھتا ہے کہ ایک وقت بادشاہ نے کارخانۂ دولت کی طرف توجہ فرمائی ۔ صنعت گروں کی صنعت ملاحظہ کی اور جس کسی کی صنعت دیکھی ، اس کے بارے میں ایک شعر کہہ دیا ۔ چنانچہ چینی گر کی تعریف میں یہ مطلع کہا :-

دلبر چینی کہ او در حُسن بے ہمتا بُوَد حرف ہائے چاپۂ او سرنوشتِ ما بود

اسی حال میں حکم ہوا کہ شعرا صنعت گروں اور پیشہ وروں کے حسن کی تعریف میں اشعار کہہ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کریں ۔ شاعروں نے اس حکم کی تعمیل کی اور شاہی عنایتوں سے سرفراز ہوئے ۔ میں نے بھی چند شعر عرض کیے اور الطاف خسروانہ سے متمتع ہوا ۔ چونکہ بادشاہ نے مجھ پر سب سے زیادہ توجہ اور عنایت فرمائی ، لہٰذا یہ قطعہ نظم ہو گیا :-

خسروِ عالم سخن رانی شاہ اکبر شہ فلک مقدار
شعرا را طلب نمود شبے کہ فشانند گوہر اشعار
ہمہ رفتند و پیش کش کردند از در نظم لولوے شہوار
بہ ہمہ لطفہا نمود و لے بہ ہمہ اندک و بہ من بسیار
گرچہ من خار بودم و ہمہ گل من شدم گل ، ہمہ پیش من چو خار

دربار سے واپس آکر میر نے یہ رسالہ ترتیب دیا اور صفت الاصناف[1] اس کا نام رکھا ، کہ خسروِ ملک سخن کی نظر میں شرف قبول حاصل کرے ۔

یوسف جرجانی کا شہر آشوب مسمّٰی بہ صفت الاصناف

صفت الاصناف میں کل سو رباعیاں ہیں ۔ ذیل کی رباعی سے شہر آشوب کی ابتدا کی گئی ہے ۔

نقدِ سخنم کہ بے غش و دلخواہ است بادشاہ و گدا نفع رساں چوں ماہ است
در عالمِ معنی شرفش بر زر ومہر از نامِ جہاں پناہ اکبر شاہ است

اس کے بعد اٹھانوے رباعیوں میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کی تعریف کی گئی ہے ۔ آخری رباعی در تعریف یوسف نام خود ، جس پر شہر آشوب ختم ہوتا ہے ، یہ ہے :-

یوسف سخن از بتانِ بازار مگو تا گل باشد حکایتِ خار مگو
در فاو یہ فکر کہ خاموش شنند خاموش نشیں بیہدہ بسیار مگو

یوسف جرجانی کی چند رباعیاں صفت الاصناف سے نقل کی جاتی ہیں :-

در تعریفِ شاعر پسر

شاعر پسرے کہ چوں سخن شیریں است در ملکِ سخن خسرو معنی بین است
ہم سرو قدش چو بیتہا او موزوں است ہم لعل لبش چو شعر او رنگین است

در تعریفِ آتشباز پسر

آتش بازے کہ آتشِ حُسن افروخت آتش بازی ز طرۂ خویش آموخت

---

[1] صفت الاصناف کا ایک قدیم قلمی نسخہ راقم کے کتب خانے میں موجود ہے ۔

در معرکہ گر آتش افشانی کرد یک چشم زدن تمام عالم را سوخت

در تعریفِ زرگر پسر

زرگر کہ دل از وفاش نازد ما را در بوتۂ ہجر می گدازد ما را

از لطف بدستِ ما دہد خاتم لعل تا حلقہ بگوشِ خویش سازد ما را

فارسی میں شہر آشوب کا وجود

گب (GIBB) نے اپنی کتاب ترکی شاعری کی تاریخ میں مسیحی متوفی ۹۱۸ھ کی ایک نظم شہر انگیز کا ذکر کیا ہے، جو اس نے شہر ایدریانوپل کے متعلق لکھی تھی اور یہ دعوی کیا ہے کہ فارسی میں اس طرح کی کوئی نظم موجود نہیں ہے۔ پروفیسر براؤن نے اپنی تاریخ ادبیات ایران میں اس دعوے کو رد کرتے ہوئے تحفۂ سامی کے حوالے سے لکھا ہے کہ فارسی میں کم سے کم ایسی دو نظمیں ضرور موجود ہیں، ایک وحیدی قمی کی نظم تبریز پر اور دوسری حرفی اصفہانی کی نظم گیلان پر۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ تحفۂ سامی میں ایسی دو نظمیں نہیں، چار نظموں کا ذکر کیا گیا ہے، جو ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

آگہی خراسانی کا شہر آشوب

سلطان حسین مرزا کے زمانے میں آگہی خراسانی (متوفی ۹۳۲ھ) ایک فاضل انشا پرداز اور قصیدہ گو شاعر تھا، مگر اس کے مزاج میں خباثت اور حرص دنیا بہت تھی۔ اس نے امیر خسرو کے قصیدے "دریائے ابرار" کے جواب میں اہل ہرات کی ہجو میں ایک شہر آشوب لکھا، جس کے ابتدائی شعر یہ ہیں:۔

عرصۂ شہر ہری رشک بہشت انوار است در گہش ماہ چشمہ خورشید گل میخ در است

جرم طبس یک مشت خاک از خاک زیر چند قش نرگس باغ جہاں آرائے او ہفت اختر است

پائے تخت صد ہزاراں خسرو گیتی کشا است کہنہ تاریخ ہے شاہانِ انجم لشکر است

چرخ کج رو ہیں کہ از تاثیرِ او شہر چنیں مسکن جمع پریشاں روزگار ابتر است

اس قصیدے میں رکیک الفاظ بہت آئے ہیں، جو ذکر کرنے کے قابل نہیں ہیں۔ لیکن دو شعر جو خواجہ نگیاں کے لئے کہے گئے ہیں، اُن میں اس کی تصویر کھینچ دی گئی ہے۔

بر معین از بس نشاں ہائے نجاست صد ہزار اختر بدز آبلہ بر روئے آں بد اختر است

روئے زشتش از کثافت مطبخ نمرود را کہنہ کفگیر یست لیکن لائق خاکستر است

مولانا احمد طبسی جو احمد آخون کہلاتے تھے اور شاہ اسمٰعیل کے معلم رہ چکے تھے، ان کے لئے یہ شعر کہا:۔

احمد آخون گہے شیعی گہے سنی بود چون خلیواجے کہ ششش مہ مادہ و ششش مہ نراست

اس شہر آشوب سے ناراض ہو کر امیر خان حاکم ہرات نے آگہی کا ہاتھ اور زبان کاٹ ڈالی۔

وحیدی قمی کا شہر انگیز

وحیدی قمی متوفی ۹۴۲ھ فہم عالی و ذہن جلی رکھتا تھا۔ اس میں اور مولانا حیرتی مروی میں عمر بھر چلتی رہی اور دونوں نے ایک دوسرے کی نہایت رکیک ہجویں کہیں، جو نقل کرنے کے قابل نہیں۔ وحیدی نے تبریز کے لئے ایک، شہر انگیز بھی کہا۔ جس کے چند شعر یہ ہیں:۔

شکر للہ کہ بہر شہر انگیز انہری آدم سوئے تبریز

تا بوصفِ بتانِ تبریزی ہم چو طوطی کنم شکر ریزی

دو چہ تبریز رشکِ ہشت بہشت　　　مردمش خوب رو و پاک سرشت

نازنیناں بہ ناز و محبوبی　　　در کمالِ لطافت و خوبی

اس شہر انگیز میں "پسرِ شیشہ گر" کی تعریف میں یہ دو شعر کہے ہیں :-

دلبرے شیشہ گر بہ رعنائی　　　مردم دیدہ راست بینائی

بسکہ شد شیشہ اش پسندیدہ　　　ہمچو عینک نہند بر دیدہ

ان شعروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وحیدی کا "شہر انگیز" قدیم مفہوم میں "شہر آشوب" ہے۔

عشقی کا شہر انگیز

عشقی مکتب داری کرتا تھا۔ اس نے تبریز کے لئے ایک "شہر انگیز" کہا، جس کا ایک شعر یہ ہے :-

ہر کہ او عاشقی نہ دلال است　　　بر سرِ کوئے عشق پامال است

حرفی اصفہانی کا شہر آشوب

حرفی اصفہانی گیلان گیا اور اس شہر اور اہلِ شہر کی ہجو میں ایک "شہر آشوب" لکھا۔ اس پر مرتد ہونے کی تہمت لگا کر اس کی زبان کاٹ ڈالی گئی۔

ذاتی لاری کا ایک مطلع

ذاتی لاری تبریز میں صحافی کا پیشہ کرتا تھا۔ شہر تبریز کی تعریف میں اس کا یہ مطلع تحفۂ سامی میں نقل کیا گیا ہے :

ہر طرف شوخے و ہر گوشہ بلا انگیزیست　　　یہ تماشا قدے نہ کہ عجب تبریزیست

اگر یہ کسی مسلسل نظم کا مطلع ہے، تو وہ بھی شہر آشوب ہی کی قسم کی نظم ہوگی۔

تحفۂ سامی اور مذکورہ بالا شہر آشوبوں کی نوعیت

تحفۂ سامی کا مصنف سام میرزا شاہ اسمٰعیل بانی سلطنت صفویہ کا فرزند تھا۔ اس نے یہ کتاب ۹۵۷ھ میں لکھی۔ کتاب میں سات صحیفے ہیں پانچویں صحیفے میں فارسی کے شاعروں کا ذکر ہے، صرف ان شاعروں کا جو مصنف کے ہم عصر تھے۔ سام میرزا کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ آگہی اور حرفی کے شہر آشوب میں ہرات اور گیلان کے لوگوں کی سخت ہجو کی گئی تھی اور وحیدی قمی کے شہر انگیز میں وصفِ بتانِ تبریزی یعنی تبریز کے مختلف پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن و جمال کا ذکر کیا گیا ہے۔ عشقی کے شہر انگیز کا صرف ایک ہی شعر سامنے ہے اور اس سے گمان ہوتا ہے کہ اس نظم کا موضوع بھی "وصفِ بتانِ تبریزی" ہے۔ یہ چاروں شاعر سام میرزا کے ہمعصر تھے۔ انکی زیرِ نظر نظموں میں دو ایسی ہیں، جن میں کسی شہر کے لوگوں کی ہجو کی گئی ہے اور دو ایسی ہیں جن میں مختلف طبقوں اور مختلف پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن کا ذکر کیا گیا ہے۔ شکل کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے، ایک مثنوی ہے اور دو کی کیا شکل تھی معلوم نہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں :-

"تبریز اور ہرات کے علاوہ بعض اور شہر آشوبوں کا ذکر بھی تحفۂ سامی میں آیا ہے، مثلاً فغفور لاہجی کا شہر آشوب گرجستان، عشقی کا شہر آشوب تبریز۔ اسی طرح وجیہ الدین عبداللہ لسانی شیرازی کا شہر آشوب خطۂ تبریز۔"

میرے مطالعہ میں تحفۂ سامی کا وہ ایڈیشن رہا ہے جو پٹنہ یونیورسٹی نے ۱۹۳۴ء میں شایع کیا تھا۔ اس میں نہ فغفور لاہجی کا ذکر ملتا ہے نہ لسانی شیرازی کے شہر آشوب کا۔ ڈاکٹر عبداللہ نے لسانی کا نام "وجیہ الدین عبداللہ" لکھا ہے۔ یہ نام بھی تحفۂ سامی کے اس ایڈیشن میں موجود نہیں ہے۔

طاہر وحید کے ابیات در تعریفِ ہر فرقہ

شاہ عباس ثانی صفوی (۱۰۵۲ھ/۱۶۴۲ء تا ۱۰۷۷ھ/۱۶۶۶ء) کے وقائع نگار طاہر وحید (متوفی ۱۱۲۰ھ = ۱۷۰۸ عیسوی) نے اپنی ایک نظم میں ہر طبقے کے لڑکوں کا ذکر ایک دو شعروں میں اور بعضوں کا تین چار شعروں میں کیا ہے ۔ یہ اشعار قدیم بیاضوں میں ، جو میرے کتب خانے میں موجود ہے " ابیات در تعریفِ ہر فرقہ " کے عنوان سے درج ہیں ۔ ان میں سے چند شعر نمونے کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں :-

زرگر پسر

زرگر پسرانِ نازک اندام   ہستند ہمہ چو نقرۂ خام
خواہد دلِ خستہ پریشاں   انگشترِ زینہارِ ایشاں

حدّاد پسر

حدّاد خبر ندارد از درد   بیہودہ چہ کوبم آہنِ سرد

نجّار پسر

نجّار پسر زند ہمیشہ   بر پائے دلم ز جور تیشہ
گاہے کہ نہادہ لب کشیدہ   چوں ارّہ امیدِ من بریدہ

کحّال

کحّال کہ دلبری فنِ اوست   چشمم روشن ز دیدنِ اوست

نعمت خان عالی کا قصیدۂ شہر آشوب

عہدِ عالمگیری میں نعمت خان عالی کی مشہور کتاب وقائع محاصرۂ گولکنڈہ میں ، ایک ، قصیدۂ شہر آشوب ، ملتا ہے ، جس میں اہلِ دکن کی پریشاں حالی بیان کی گئی ہے ۔ یہ قصیدہ شہر آشوب کے نئے مفہوم کے مطابق شہر آشوب ہے ۔ لیکن اس میں شہر آشوب کے پرانے مفہوم کی جھلک بھی موجود ہے ، کیونکہ ستائیس ۲۷ مختلف طبقوں اور پیشوں کا ذکر کیا گیا ہے ۔ اس قصیدے کے چند شعر نقل کئے جاتے ہیں :

دریں ملکِ خراب امروز کس را نیست سامانے   چو گنج افتادہ اند اہلِ ہنر در کنج ویرانے
بسر حدّے رسیدہ خلق را افرادِ ناداری   کہ معنی ہم ندارد این زماں حرفِ سخندانے
سپاہی ہم بمیدانِ قناعت می کند جولاں   ز شمشیر و سپر دارد دمِ آبے لبِ نانے
طبیب از علمِ طب دریا دمی دارد ہمیں معنی   نباشد خوب تر از شربتِ دینار درمانے
منجم را نہ شد غیرِ فلاکت از فلک حاصل   ز ضعفِ جوع بیند قرصِ مہ را گردۂ نانے
محاسب سال را ننوشت ماہِ روزہ در دفتر   برائے آں کہ معدومش نہ شد شوّال و شعبانے
نماندہ پیشِ شمعی بہائے رشتۂ شمعے   مگر از عشقِ بازاں دام گیرد رشتۂ جانے
رسد تا جاں سپاری کار تنبولی ز بے برگی   برائے سرخروئی چوں ندارد بیرۂ پانے

بدو گرازہ دہان خانہ خود را انداز خست — مگر بریزہ خوانش نمودہ تیز دندانے

بہ بند درِ نے زرِ جام اگر آئینہ نقرہ شد — کہ یک مورد بسا طش نبست غیراز چشم چرانے

عموزی بہ علاج آتش است درینہ می گوید — بہ این نسبت بود بردار رفتن کار آسانے

ز گھر یالی یکے پرسید از دزت چہ ماندآیا — بگفت احوال اگر این است پہر بکسا عتے آنے

یکتا خوشابی کا جہان آشوب

احمد یار خاں یکتا خوشابی خلد مکان (شہنشاہ اورنگ زیب) کے اواخر عہد میں مُلک سندھ کا صوبہ دار تھا۔ مثنوی خوب کہتا تھا۔ ایک مثنوی عالمگیر کے مرثیے میں لکھی، جس کا نام "جہاں آشوب" رکھا۔ اس کے دو شعر یہ ہیں :-

امیران کہن بے قدر و قیمت — چو مالِ مردہ پامالِ غنیمت

ہمہ در خاک بے قدری فسردہ — چو شمشیرِ اصیلِ زنگ خوردہ

(تذکرہ بے نظیر)

فارسی کے کل شہر آشوبوں کا پتہ لگانا مقصود نہیں ہے۔ اوپر جن شہر آشوبوں کا ذکر کیا جا چکا ہے وہ شہر آشوب کے لغوی اور اصطلاحی معنی اور اس کے بنیادی یا ابتدائی اور ثانوی یا توسیعی مفہوموں اور ہیئتوں کی توضیح کے لئے کافی ہیں۔

اردو شہر آشوب کی ایک مشکوک مثال

اردو میں متعدد شہر آشوب لکھے گئے ہیں۔ فرہنگ آصفیہ میں ذیل کا قطعہ شہر آشوب کی مثال میں پیش کیا گیا ہے اور امیر خسرو کی طرف منسوب کیا گیا ہے۔

ہندو بچہ بین کہ عجب حسن دھرے چھے — بروقتِ سخن گفتن مکھ پھول جھرے چھے

گفتم ز لبِ لعل تو یک بوسہ بگیرم؟ — گفتا کہ ارے رام ترک کاہیں کرے چھے

یہ قطعہ امیر خسرو کی تصنیف ہو یا نہ ہو، اس میں شک نہیں کہ کسی قدیم شاعر نے اس ابتدائی دور میں کہا ہے۔ جب فارسی اور ہندی کی آمیزش سے اردو کا پیکر تیار ہو رہا تھا۔ اس ایک قطعے کو انفرادی حیثیت میں شہر آشوب نہیں کہہ سکتے، مگر ممکن ہے کہ یہ کسی مجموعۂ قطعات میں شامل ہو۔ جس کو مجموعی حیثیت سے شہر آشوب کہہ سکتے ہوں۔

شمالی ہند میں اردو شاعری کا عام رواج محمد شاہ کے عہد میں ہوا۔ اس عہد کے کئی شاعروں نے شہر آشوب لکھے ہیں، جن میں زمانی ترتیب قائم کرنا مشکل ہے۔ اس لئے ان ہم عصر شاعروں کے شہر آشوب بلا لحاظ ترتیب پیش کئے جاتے ہیں۔

ناجی کا شہر آشوب

محمد شاکر ناجی محمد شاہی عہد کے نامی شاعر تھے۔ ان کے بارے میں آزاد آب حیات میں لکھتے ہیں :-

"نادر کی چڑھائی اور محمد شاہی لشکر کی تباہی میں خود شامل تھے۔ اس وقت دربار کا رنگ شرفا کی خواری، پاجیوں کی گرم بازاری اور اس پر ہندوستانیوں کی آرام طلبی اور نازپرستی کو ایک طولانی مخمس میں دکھایا ہے۔"

ناجی کے اس مخمس کو شہر آشوب کہہ سکتے ہیں۔ آزاد نے اس مخمس کے حسب ذیل دو بند نقل کیے ہیں ؎

لڑے ہونے تو برس بیس اُن کو بیتے تھے — دُعا کے زور سے وائی دعا کی جیتے تھے

شرابیں گھر کی نکالی مزے سے پیتے تھے — نگار و نقش میں ظاہر گویا کہ جیتے تھے

گلے میں ہنسلیاں بازو اُپر طلا کے نال

قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا ۔ کہیں نشان کے ہاتھی اُپر نشانا تھا

نہ پانی پینے کو پایا وہاں نہ کھانا تھا ۔ بلے تھے دھان جو لشکر تمام چھانا تھا

نہ ظرف و مطبخ و دکان نہ غلہ و بقال

ناجی کے یہ دونوں بند چند لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ مجموعۂ نغز میں بھی نقل کئے گئے ہیں ۔

کمترین کا شہر آشوب

پیر خاں کمترین جو آبرو اور ناجی کے ہم عصر تھے اور میر و سودا کے عہد تک زندہ رہے ، ہجو گوئی میں بڑی مہارت رکھتے تھے ، علی ابراہیم خاں تذکرۂ گلزار ابراہیم میں لکھتے ہیں ، " گویند شہر آشوب در ہجو ہر قوم گفتہ " اور مخزن نکات کے مؤلف قائم چاند پوری لکھتے ہیں " ہفت صد شعر در مذمت اہل حرفہ بر سبیل شہر آشوب از وے یادگار است " ۔ اگر قائم کا یہ بیان صحیح ہے تو شاید اس سے زیادہ طولانی شہر آشوب نہ فارسی میں کہا گیا اور نہ اردو میں ۔ ان سات سو شعروں میں صرف پانچ شعر میر نے نکات الشعراء میں اور پانچ ہی شعر میر حسن نے اپنے تذکرۂ شعرا میں نقل کئے ہیں ، مگر وہ ایسے خلاف تہذیب ہیں کہ تذکرۂ میر حسن کے پہلے مطبوعہ ایڈیشن میں حذف کر دیے گئے ۔ ان شعروں میں مشعلچی ، پکوان والی ، خیمہ دوز ، فراش اور پنکھا فروش کی ہجو کی گئی ہے ۔

ان شعروں پر نظر کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کمترین کے شہر آشوب میں مختلف پیشوں کے آدمیوں کی ہجو ایک ایک مختصر مثنوی میں کی گئی ہے اور ان مثنویوں میں ایک بحر کی پابندی نہیں کی گئی ہے ۔

حاتم کی بارہ صدی

شاہ حاتم کی دو نظمیں ، بارہ صدی ، کے عنوان سے ایک قدیم بیاض میں[1] شامل ہیں ۔ دونوں شکل میں مخمس اور موضوع کے اعتبار سے شہر آشوب ہیں ۔ ان میں سے ایک نظم ، شہر آشوب حاتم دہلوی کے عنوان سے رسالۂ نقوش لاہور کے دسمبر ۱۹۶۱ء کے شمارے میں شائع کر دی گئی ہے ، جس میں اکیس بند ہیں ۔ بیاض میں صرف گیارہ بند ہیں ، مگر ان میں تین بند ایسے موجود ہیں ، جو نقوش میں نہیں ہیں ۔ اُن میں ایک اس نظم کا پہلا بند ہے اور ایک آخری ۔

اس مخمس کا پہلا بند ، جس سے واضح ہوتا ہے کہ لفظ ، بارہ صدی ، سے حاتم کی مراد ہے بارہویں صدی ہجری ۔ جس میں انکی زندگی گزر رہی تھی ، حسب ذیل ہے :۔

تو کھول چشم دل اور دیکھ قدرت کرتار ۔ کہ جن نے ارض و سما اور کیا ہے لیل و نہار

تو اکے سیس نگارہ سدا تو ہر کے دوار ۔ کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت ناہنجار

جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزاں و بہار

اور آخری بند یہ ہے :

کرے ہے چرخ اگر تجھ اُپر جفا حاتم ۔ تو سفلے پاس نہ کر جا کے التجا حاتم

ترے ہے رزق کا ضامن سدا خدا حاتم ۔ تو انتخاب زمانے کا غم نہ کھا حاتم

تیسرا بند جو نقوش میں نہیں ہے حسب ذیل ہے :۔

نہ کر تو جھا تجھ کر تعارجی کی نوبت ہے ۔ مصاحبت کی اگر جلد اس کو خدمت ہے

کمینہ قوم کو ہر اک مکاں پہ عزت ہے ۔ تو کیا ہوا کہ رذالے کی زر پتی پت ہے

ہے افتخار نجیبوں کا فخر و عزت و عار

---

[1] دو نایاب زمانہ بیاضیں ، مولفہ عبدالباری آسی ، مطبوعہ کراؤن پریس الہ آباد ، ۱۹۳۲ء ، شائع کردہ ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ، ۱۹۳۲ء

حاتم کے اس شہر آشوب کا بنیادی موضوع وہ سماجی انقلاب ہے۔ جو نادر شاہ کے حملے سے وجود میں آیا تھا اور جس کے نتیجے میں طبقاتی نشیب و فراز میں کچھ ہمواری پیدا ہو رہی تھی۔ یعنی اونچے طبقے کچھ نیچے اتر رہے تھے اور نیچے طبقے اوپر اٹھ رہے تھے۔ حاتم اونچے طبقے کے آدمی تھے۔ وہ اس انقلاب کو ایک مصیبت عظیم سمجھ رہے تھے۔ اسی کے ساتھ ان کو حاکموں، امیروں، منصب داروں اور اہلکاروں کی بداخلاقی اور بداعمالی کی شکایت بھی تھی۔ اس شہر آشوب کے کچھ ٹکڑے نقل کئے جاتے ہیں۔

شہوں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی نہیں　　امیروں بیچ سپاہی کی قدردانی نہیں
بزرگوں بیچ کہیں بوئے مہربانی نہیں　　تواضع کھانے کی چاہو کہیں تو پانی نہیں
گویا جہان سے جاتا رہا سخاوت و پیار
یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور　　یہاں کے دیکھیو سب اہل کار ہیں گے چور
یہاں کرم سے نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور　　یہاں سبھوں نے بھلائی ہے دل سے موت و گور
یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دارو مدار
امیرزادے ہیں حیران اپنے حال کے بیچ　　تھے آفتاب پر اب آگئے زوال کے بیچ

رذالے آج نشے بیچ زر کے ماتے ہیں　　پہن لباس زری سب کو سج دکھاتے ہیں

نظر میں آتے ہیں پر کیسے آج نائی کے　　اکڑتے پھرتے ہیں پاجی کے دودھ دائی کے

شگفتہ لب ہے ہر اک آن پھول والے کا　　بھلایا دھنیے نے اب دل سے رنج گالے کا

پھرے ہیں چکنے جہاں بیچ آج تیلی کے　　ملیں ہیں تیل سدا بیلے اور چنبیلی کے
ہوئے ہیں صاحب مال و زر و حویلی کے　　رکھیں ہیں شوق سدا دل کے بیچ سیلی کے
گئے ہیں بھول غذائے قدیم ماش و جوار
حرام خور جو تھے اب حلال خور ہوئے　　جو چور تھے وہ ہوئے شاہ، شاہ اب چور ہوئے
جو زیردست تھے سو ان دنوں میں زور ہوئے　　جنھوں کو زور تھا سو اب مثالِ مور ہوئے
جو خاک چھانتے پھرتے تھے سو ہوئے زردار
بھرا ہے میوہ فروشوں کے پستہ و بادام　　نظر میں لاتا نہیں اپنے صاحبوں کو غلام

جہاں میں صاحبِ خس خانہ گھاس والے ہیں　　محل جنھوں کے تھے ان کو کھنڈر کے لالے ہیں

جنگل کو چھوڑ کے بوم آ بسے ہیں بستی میں　　نجیب چھوڑ کے شہروں کو ہیں جنگل میں خوار

عجیب خانہ بدوش ایک بنی اور دو گوشش — ہے باغبان کے گھر میں بہار جوں گلزار

جہاں میں صاحبِ شمشیر ہیں گے صیقل گر — ہے گندھیوں کا معطر سدا دکان اور گھر
ہمیشہ نازاں ہیں بھڑ بوجے اپنے بختوں پر — امیر دودھ ملائی دہی کے ہیں خوگر
بنا ہے خانۂ نقاش رشکِ نقش و نگار

دلوں کے بیچ صفائی نہیں ہے یاروں میں — کہیں جو ہوئے بھی شاید تواب ہزاروں میں
صندوق ساز کے زر ہے بھرا اناروں میں — جو تھے سئیس سو نوکر ہیں اب سواروں میں
عراقیوں کے ہوئے ہیں سر طویلہ حمار

حاتم کی دوسری بارہ صدی

حاتم کی دوسری 'بارہ صدی' میں بھی کچھ اسی طرح کی باتیں کہی گئی ہیں ۔ چند بند ملاحظہ ہوں ۔

صبح کے وقت جو امرا قلعے میں آتے ہیں — ہنی ہے جن کی وے کیا کیا ہمیں دکھلتے ہیں
جو کشمکش میں ہیں وے بیچ و تاب کھاتے ہیں — کتنے خراب ہیں اور کتنے زر کماتے ہیں
غرض خدا بھی یہی قدرتیں دکھاتے ہیں

عجب یہ دور ہے شرفا کا کچھ نہیں روزگار — بہت عجیب قسم زندگی سے ہیں بیزار
ہزاروں عمدے پڑے پھرتے ہیں خدائی خوار — کہو تو کس طرح ہووے پہ گری کا وقار
بہادر ہائے غضب ہیجڑے کہاتے ہیں

رسالے نقدی کی بالکل طلب سے رو بیٹھے — بہت امیر جگیروں سے ہاتھ دھو بیٹھے
غنیم چاروں طرف ضو بہ دار ہو بیٹھے — جہاں پناہ سبھی ملک کو ڈبو بیٹھے
ولیک دور سے تو بھی دھمک دکھاتے ہیں

اس کے بعد کئی بندوں میں اس بند کے آخری مصرعے کی شرح کی گئی ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ نیچے طبقے کے لوگوں کی مالی حالت بہتر ہوگئی ہے ۔ اُن میں خود آرائی اور خود نمائی کا شوق تو پیدا ہو گیا ہے ، لیکن سلیقہ ابھی نہیں آیا ہے ۔ مختلف پیشے والوں کی اسی آرائش و نمایش کو مضحک انداز میں پیش کیا گیا ہے ، مثلاً :

لگا کے کھرے کی نک کنجڑے کے چلے بن ٹھن — چمکتا سوئے کا طرہ کسیرو کی سُمرن
بنا کے کدّو کی چوگان گیند کر بینگن — پھریں ہیں کھیلتے میدان کرکے گھر آنگن
پھر اُن کے باپ بھی اس بیچ پہ صدقے جاتے ہیں

یہ دھوبی بچے بھی کر جائے کو کلپ کندی — منڈا کے ڈاڑھیاں مونچھوں کو کرکے پوندی
بجا کے سیٹی بلاتے ہیں چوک کی خندی — پھریں ہیں کرتے ہم باٹ گھاٹ میں رندی
ہمیشہ دہی کو صابن لگا دُھلاتے ہیں

اس مخمس کے اٹھائیس بند ملے ہیں اور یہ غالباً ناتمام ہے ۔ مقطع موجود نہیں ہے ۔ اس کی زبان میں اتنی خامیاں ہیں کہ یہ حاتم

کا کلام نہیں معلوم ہوتا۔

شفیق کا قصیدہ، حسب حالِ زمانہ لچھمی نرائن صاحب شفیق اورنگ آبادی نے "حسبِ حالِ زمانہ" کے عنوان سے ایک قصیدے کی شکل کا شہر آشوب لکھا، جس کے ابتدائی چند شعر یہ ہیں:۔

ایک دن دل نے کہا مجھ سے کہ صاحب سُن اِدھر — کیوں ریاست دن بدن ایسی ذلیل اور ہے بتر
اس دکن کے بیچ چھ صوبوں کے چھ تھے بادشاہ — عادل اور فیاض، صاحب عزم اور صاحب ہنر
اُن کی دولت میں مرفہ اور بھی خوش حال تھے — کیا رعیت کیا سپاہی کیا امیرِ نامور
آسماں وہی ہے اور وہی زمیں، خلقت ہر دو — پھر ہوئی کس واسطے یہ زندگانی مختصر
شامتِ نیت ہے یا تدبیر میں ہے کچھ قصور — تب تو دشواری پڑی ہے ہر کسی کو اس قدر[1]

یہ پوری نظم میرے سامنے نہیں ہے۔ اس لیے اس کی نوعیت کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

میر حسن کی رُباعیات در تعریف اہلِ حرفہ میر حسن کے کلیات میں "رُباعیات در تعریف اہلِ حرفہ" کے عنوان سے تیرہ رباعیاں ملتی ہیں، جن میں نقاش، طباخ، کجاو، کسان، رنگریز، سقا، باغبان، تیلی، گاذر، خیاط، تنبولی، بقال اور معمار کے لڑکوں کا ذکر اس انداز سے کیا گیا ہے:۔

سقے کا پسر سب کو وہ چھل جاتا ہے — اس حورِ بہشتی کو کوئی پاتا ہے
وہ چاہ سے کھینچتا ہے دل ڈول کی طرح — اور ہاتھ سے اس کے جی بھرا آتا ہے

عیار بڑا تھا پسرِ تنبولی — لوٹا مجھے اور گرہ نہ اپنی کھولی
ہوش و خرد و تاب و تواں دل کی کے — جو کچھ کہ متاعِ خاص تھی سب ڈھولی

ان رباعیوں کا مجموعہ شہر آشوب ہے اپنے ابتدائی مفہوم میں۔

سودا کا قصیدہ شہر آشوب سودا کے دو شہر آشوب ہیں، ایک قصیدے کی شکل میں اور ایک مخمس کی شکل میں۔ "قصیدہ شہر آشوب" چھیانوے شعر کی طولانی نظم ہے۔ اُس کا مطلع یہ ہے ؎

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے — دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے مُنھ میں زباں ہے

اس قصیدے میں اہل دہلی کی مفلسی اور اہل کمال کی بے قدری اس انداز سے بیان کی گئی ہے کہ قصیدے میں ہجو کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ چند شعر نمونے کے طور پر نقل کئے جاتے ہیں:۔

گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی — تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ نشاں ہے
گزرے ہے سدا یوں علف و دانہ کی خاطر — شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے ہاں ہے
سوداگری کیجے تو ہے اس میں مشقت — دکھن میں بکے وہ جو خریدِ صفاہاں ہے
قسمت جو چکلتے ہیں سو اس طرح کر ناٹ — سمجھے ہے فرد شندہ یہ دزدی کا گماں ہے
مُلّائی اگر کیجے تو ملّائی کی ہے یہ قدر — ہوں دو روپے اُس کے جو کوئی مثنوی خواں ہے

---

[1] مقدمۂ چمنستانِ شعراء ص ۲۳-۲۴

اور ماحضر آخوند کا اب کیا میں بتاؤں یک کاسۂ وال عدس اور جو کی دو نان ہے

مندرجہ بالا اشعار مختلف مقامات سے لئے گئے ہیں شاعر نے اپنے زمانے کے طبیبوں اور شاعروں کی جو حالت لکھی ہے اسے ہم بے کم و کاست نقل کرتے ہیں :-

طبیب

پیشے پہ طبابت کے بھلا آدمی نوکر سو دو سو روپے کا جو کسی عمدہ کے ہاں ہے
صحبت ہے یہ اس سے اگر آ جائے کہیں چھینک آوے تو وہ اس کو بہ خشونت نگراں ہے
دیتے ہیں منگا تیر و کماں ہاتھ میں اس کے ٹھنڈی ہوا آنے کا گر اس وقت گماں ہے
اور ماحضر اوپر جو وہ نواب کو دیکھے کھانا تو یہ کھاتے ہیں یہ اس کو خفقان ہے
مطبوخ میں ہے خربوزہ اور خربوزے پہ دودھ ہے دودھ پہ مچھلی تس اوپر گاؤزباں ہے
یہ بھی تو نہیں ہے کہ اسی سے ہو تسلی اس سب پہ تفنن کے لئے بیسنی ناں ہے
اس پر بھی جو کہیں درد اٹھا پیٹ میں ان کے پھر بو علی سینا ہے تو واں ہیچمداں ہے
رکھتے ہیں غرض مرگ سے لڑنے کو سپاہی گر نوکری سمجھو یہ طبابت کی کہاں ہے

شاعر

شاعر جو سنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال دیکھے جو کوئی فکر و تردد کو تو یاں ہے
مشتاق ملاقات انھوں کا کس و ناکس ملنا انھیں اس سے جو فلاں ابن فلاں ہے
گر عید کا مسجد میں پڑھیں جا کے دوگانہ تہنیت قطعۂ تہنیت خاص زماں ہے
تاریخ تولد کی رہے آٹھ پہر فکر گر رحم میں بیگم کے سنیں نطفۂ خاں ہے
اسقاط حمل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا پھر کوئی نہ پوچھے میاں مسکین کہاں ہے

سودا کا مخمس شہر آشوب

سودا کا دوسرا شہر آشوب "چھبیس" بند کا مخمس ہے۔ اس میں بھی دہلی کی تباہی، وہاں کے لوگوں کی بے روزگاری، امیروں کی پریشان حالی، اور شریفوں کی کس مپرسی کا بیان ہے۔ اس شہر آشوب میں کہیں کہیں ہجو کا رنگ بہت گہرا ہو گیا ہے۔ چند بند نقل کئے جاتے ہیں :-

کہا میں آج یہ سودا سے کیوں تو ڈانواں ڈول پھرے ہے جا کہیں نوکر ہو لے کے گھوڑا مول
لگا وہ کہنے یہ اس کے جواب میں دو بول جو میں کہوں گا تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ ٹھٹھول
بتا کہ نوکری بکتی ہے ڈھیریوں یا تول

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر دولت مند سو آمد ان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو قدرت سے سرکشوں نے پسند جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند
رہی نہ اس کے تصرف میں فوجداری کول

بس ان کا ملک میں کار قسمت جو یوں ہو تباہ کہ کوچہ نذر ہو زراعت میں تو نہ دیں پرکاہ

جگہ وہ کونسی نوکر رکھیں یہ جس پہ سپاہ — کہاں سے آویں پیادے کریں جو پیش نگاہ
کدھر سوار جو پیچھے چلیں وہ باندھ کے غول

یہی فقط عربی باجے پر انھوں کی شان — جو چاہو اس کو نہ بجوائیں تو یہ کیا امکان
پہ ان کا فکر ہے تخفیف خرچ پر ہر آن — رہے گا حال اگر ملک کا یہی تو ندان
لگے ہیں تاشہ کہاروں کے پالکی میں ڈھول

خجل ہو یہ نہ سمائے زمیں بہت پھاٹی — گئی وہ مشوری کھیلیں ہیں جو سوا پاٹی
تمام عمر ہے تدبیر ملک میں کاٹی — ندان کرا اٹھے مل کر گھر اینٹ کا ماٹی
پھر اپنے زعم میں ہر اک بجائے خود بہلول

سودا بڑے زندہ دل تھے۔ جن باتوں پر دوسرے روتے ان پر وہ ہنستے تھے۔ لیکن اپنے شہر کی تباہی سے وہ بھی آخر کہاں متاثر نہ ہوتے۔ آخر ہنستے ہنستے رو دیے اور شہر آشوب کا آخری حصہ دہلی مرحوم کا مرثیہ بن گیا۔ چند بند ملاحظہ ہوں:۔

خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس — کہ جن کے دیکھے سے جاتی رہی تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھو تو دل ہووے زندگی سے اداس — بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑے مرغول

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم — نہ جانے کن نے رکھا یہاں قدم وہ کون تھا شوم
جہاں تھے سرو و صنوبر اب اس جگہ ہے زقوم — مچی ہے زاغ و زغن سے اب اس چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھیں کلول

عجیب ناویوں کا ان دنوں ہے یہ معمول — وہ برقع سر پہ ہے جس کا قدم تک ہے طول
ہے ایک گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول — اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
کہ خاک پاک کی تسبیح ہے جو لیجے مول

جہاں آباد تو کب اس ستم کے قابل تھا — مگر کبھو کسی عاشق کا یہ نگر دل تھا
کہ یوں مٹا دیا گویا کہ نقش باطل تھا — عجب طرح کا یہ بحر جہاں میں ساحل تھا
کہ جس کی خاک سے لیتی تھی خلق موتی رول

ے اس شہر آشوب کے متعلق آزاد لکھتے ہیں:۔

"بے درد ظاہر بین کہتے ہیں کہ بادشاہ اور دربار بادشاہ کی ہجو کہی ہے۔ غور سے دیکھو تو ملک کی دلسوزی نے اپنے وطن کا مرثیہ کہا ہے۔"

ے چند مخمسوں میں شہر آشوب کی جھلک

میر نے کوئی باقاعدہ شہر آشوب نہیں کہا۔ لیکن ان کے چند مخمس ایسے ہیں جن میں بعض مقامات پر شہر آشوب کی جھلک نظر آجاتی ہے۔ دو مخمسوں شکر کی ہجو کی ہے اور سپاہیوں کی مفلسی، بھوک اور بے سر و سامانی کا بیان کیا ہے۔ ایک مخمس کے چار بند اور دوسرے کے

کلیات سودا کے دو مطبوعہ اور تین قلمی نسخوں کی مدد سے بھی یہ مصرع صحیح نہیں پڑھا جا سکا۔ (ادیب)

تین بند درج کیے جاتے ہیں ؎

جس کسو کو خدا کرے گمراہ — آوے لشکر میں رکھ امید رفاہ
یاں نہ کوئی وزیر ہے نے شاہ — جس کو دیکھو سو ہے بحال تباہ
طرفہ مردم ہوئے اکٹھے آہ

فوج میں جس کو دیکھو سو ہے اداس — بھوک سے عقل گم نہیں ہیں حواس
بیچ کھایا ہے سب نے ساز و لباس — چیتھڑوں بن نہیں کسو کے پاس
یعنی حاضر یراق ہیں گے سپاہ

خاک اُڑتی ہے صبح سے تا شام — شام سے صبح تک ہے فکرِ طعام
رحم کی جا ہے حال تنگ انام — ایک دو ہوں تو لوں کسو کا نام
سیکڑوں کے نہیں جگر میں آہ

مفلسی سے رہا ہے کس میں حال — خورش و خواب ہیں گے خواب و خیال
چار دن عمر کے ہوئے ہیں وبال — زندگی اپنے طور پر ہے محال
مرگ ملتی نہیں ہے خاطر خواہ

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش — آئے لشکر میں ہم برائے تلاش
آن کے دیکھی یاں کی طرفہ معاش — ہے لب ناں پہ سو جگہ پرخاش
نے دمِ آب ہے نہ چمچۂ آش

زندگانی ہوئی ہے سب پہ وبال — کنجڑے جھینکیں ہیں روتے ہیں بقال
پوچھ مت کچھ سپاہیوں کا حال — ایک تلوار بیچے ہے اک ڈھال
بادشاہ و وزیر سب قلاش

جتنے والے جو تھے ہوئے ہیں فقیر — تن سے ظاہر رگیں ہیں جیسے لکیر
ہیں معذب یوں صغیر و کبیر — مکھیاں سی گرے ہیں ہزاروں فقیر
دیکھیں ٹکڑا اگر برابر ماش

ایک مخمس میں ایک شیخ جی کی ہجو کی ہے، جن کے پاس دستخطی فرد، اجرا کے لئے دئے گئے ہیں اور انھوں نے جھوٹے وعدے کرکے میر کو خوب دوڑایا ہے۔ ذیل کے دو بند انھیں شیخ جی کی زبان سے ہیں ؎

تم سے جو ہیں دنوں کو بھرتے ہیں — سو بھی اسباب گردی دھرتے ہیں
ہیں سپاہی سو بھوکے مرتے ہیں — لو جہو پی کے زیست کرتے ہیں
ایک تلوار بیچے ہے اک ڈھال

دینے کا ہو کہیں ٹھکانا بھی — جو دو کو چاہیے زمانہ بھی

ہاں نہیں شہ کے گھر میں دانا بھی — کبھو ہوتا ہے پینا کھانا بھی

ورنہ بھوکے رہے ہیں بیٹھے نڈھال

ایک مخمس میں شہر۔ میں خود اپنی پریشان حالی بیان ہے۔ اس مخمس کا آخری بند مشہور ہے، جو حسب ذیل ہے:۔

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراغ — دل سوزشِ درونی سے جلتا ہے جوں چراغ

سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ — ہے نام مجلسوں میں مرا میرِ بے دماغ

ازبسکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

ان نظموں کے متعلق آزاد نے یہ لکھا ہے :۔

"چند مخمس شکایت زمانہ میں بطور شہر آشوب کے کہے ہیں ...... مگر ایسے کمزور کہے ہیں کہ گویا کچھ نہیں ہے" (آبحیات ص ۲۰۹)

میر کے ابیات در تعریف ہر فرقہ

ان مخمسوں کے علاوہ میر کی غزلوں، میں جابجا ایسے شعر ملتے ہیں، جن کو میر حسن کی رباعیات در تعریف اہل حرفہ کے قبیل کی چیز سمجھ سکتے ہیں یا طاہر وحید کے منقولہ بالا اشعار کی طرح، ابیات در تعریف ہر فرقہ کہہ سکتے ہیں۔ ان اشعار میں جو فرقوں کے نام آئے ہیں وہ یہ ہیں، نائی، دھوبی، معمار، عطار، بزاز، صراف، زرگر، گل فروش، اتوکش، آتش باز، باغبان، افسانہ خوان، مطرب، مغنی، سپاہی، کشتی گیر، قاضی، مفتی، طبیب، بید، برہمن، ترک، مغل، ہندو، اہل دول، امیر۔ اگر میر کے یہ منتشر اشعار یک جا کر دیے جائیں تو ایک شہر آشوب اپنے ابتدائی مفہوم میں تیار ہو سکتا ہے۔ ذیل میں ایسے چند شعر مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں :۔

ترش رُو بہت ہے وہ زرگر پسر — پڑے ہیں کٹھالی میں مدت سے ہم

پُرشور سے ہے عشق مغنی پسراں کے — یہ کاسۂ سر کاسۂ طنبور ہوا ہے

میر کیا سادے ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب — اُسی عطار کے لڑکے سے دوا لیتے ہیں

نظر اک سپاہی پسر سے لڑی — قریب اس کے تلوار کر کر گئے

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہیے دیدنی ہے — قصہ ہمارا اس کو یاد و شنیدنی ہے

وہ باغباں پسر کچھ گل گل شگفتہ ہے اب — یلو رگل کھلا ہے اک پھولوں کی دکاں پر

وہ اتوکش کا بھی پہ کیا ہے سر گرم جفا — مارے تلواروں کے ان نے پھتوں کو اتو کیا

گیا نظر سے جو وہ گرم طفلِ آتش باز　　ہم اپنے چہرے پہ اڑتے ہوائیاں دیکھیں

دل لشکر میں ایک سپاہی زادے نے ہم سے چھین لیا　　ہم درویش طلب میں اس کی ڈیرے ڈیرے پھرتے ہیں

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل اودھر ہے بہت　　کوئی کہے اس سے ملنے میں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

اس طرح کے اشعار بالعموم حقیقت پر مبنی نہیں ہیں، بلکہ ابتدائی شہر آشوبوں کے زیر اثر تقلیدی اور روایتی انداز میں کہے گئے ہیں :۔

قائم کا شہر آشوب

قائم چاند پوری نے بھی ہیئتیس بند کا ایک مخمس شہر آشوب کہا ہے، جس میں شہروں کی ویرانی اور شہریوں کی پریشانی کا بیان ہے۔ ابتدا بادشاہِ وقت کی سخت ہجو سے کی گئی ہے، کہ وہی ملک کی تباہی اور رعایا کی بدحالی کا ذمہ دار ہے۔ شروع کے دو بند سنیئے :۔

کیسا یہ شہ کہ ظلم پر اس کی نگاہ ہے　　ہاتھوں سے اس کے ایک جہاں دادخواہ ہے
تنہا اک آپ، ساتھ لشکری سپاہ ہے　　ناموسِ خلق سارے ہیں اس کے تباہ ہے
شیطان کا یہ ظل ہے۔ نہ ظل الٰہ ہے

رہتی تھی ایکِ خلق کے جی میں یہ آرزو　　ہووے گا بادشاہ بھی پھر ہند میں کبھو
تا مزے وہی مول سرِ نو وہی غلو　　سو آسماں نے لا کے مسلط کیا تو تو
جس کے ستم سے چار طرف آہ آہ ہے

آگے چل کر بادشاہ کے باپ دادا تک کی خبر لی گئی ہے اور اس کی حماقتوں کو اس کے بزرگوں کا ورثہ قرار دیا گیا ہے۔

حسرت کا مخمس در احوال دہلی

جعفر علی حسرت نے بھی ایک شہر آشوب کہا ہے۔ جو مخمس "در احوال دہلی" کے عنوان سے ان کے کلیات میں شامل ہے۔ اس مخمس میں چالیس بند ہیں۔ ڈاکٹر محمد عمر نے رسالہ "نقوش" لاہور کے اکتوبر ۱۹۶۲ء کے شمارے میں مطلع کو چھوڑ کر اس مخمس کے انتالیس[۳۹] بند دیوان حسرت کے اس قلمی نسخے سے لے کر شائع کئے ہیں جو بقول ان کے رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے اور مصنف دیوان کے بارے میں لکھا ہے :۔

"اگرچہ اس دیوان کا اندراج فہرست کتب خانہ میں ذوقی رام حسرت کے نام سے ہے، لیکن حقیقت میں یہ میر محمد حیات المخاطب بہ ہیبت قلی خاں حسرت عظیم آبادی المتوفی ۱۲۰۷ھ (۹۶-۱۷۹۵ء) کا دیوان ہے"

میرے استفسار پر مولانا عرشی ناظم رضا لائبریری نے تحریر فرمایا ہے کہ "حسرت کے دیوان میں یہ مخمس نہیں ہے۔ اس کو شائع کرنے والے نے انتساب میں غلطی کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مخمس جعفر علی حسرت کا ہے، جو مشہور معاملہ بند شاعر جرات کے استاد تھے۔ وہ دہلی کے رہنے والے تھے۔ مگر ان کی عمر کا زیادہ حصہ فیض آباد اور لکھنؤ میں گزرا۔ جعفر علی حسرت کے کلیات کا ایک قلمی نسخہ جلسۂ تہذیب لائبریری، لکھنؤ میں محفوظ ہے، اور اس میں مخمس "در احوال دہلی" بھی شامل ہے۔"

حسرت نے اپنے شہر آشوب میں پہلے افغانوں کے حملے سے دہلی کی تباہی کا حال تیرہ بندوں میں بیان کیا ہے۔ ابتدائی چار بند سنئے :۔

نہیں ہے مرثیے سے کم جہاں آباد کا حال — اگر لکھوں تو قلم نالہ زن ہونے کی مثال
دگر پڑھوں تو کہاں غم سے ہے سخن کی مجال — اگرچہ چرخ ستمگر یہ اس پہ لایا زوال
پر آپ رو دے ہے رکھ منھ یہ ابر سے رومال

کیا غنیم کے لشکر نے یوں اسے ویراں — کہ جیسے بادِ خزاں سے ہو حالتِ بستاں
رسیلِ حادثہ لادے کسی پہ یوں طوفاں — گزر گیا ستم افغاں کے ظلم سے جو وہاں
فغاں کہ ہو گیا یہ کشتِ سبز سب پامال

وہ باغ جس میں کہ گل رو تھے سب جبیں گل سے — اور ان کی زلفیں فزوں تر تھیں جعدِ سنبل سے
چمن کے رشک تھے رخسار و خط و کاکل سے — دراز اس پہ ہو دستِ ستم تطاول سے
دریغ مٹ گیا نقشہ رہا نہ وہ خط و خال

سواد اس کے سے تھی زلف مہوشاں زنجیر — بہار اس کی سے عرق آب شرم تھا کشمیر
ہر ایک اس کے مکاں میں بہشت کی تعمیر — جدھر نظر کرو سوجھے تھا عالمِ تصویر
نہ سر کے واں سے جدھر جا پڑے نگاہِ خیال

اس کے بعد یہ دکھایا ہے کہ بادشاہ، شاہی خاندان کے افراد، امیر، جاگیردار، ملازمت پیشہ، سپاہی، نجیب، نجومی، طبیب، شاعر، مصوّر، سوداگر، پیرزادے، مرثیہ خواں سب کے سب مفلسی اور بے روزگاری کا شکار ہیں۔ چند بند نقل کئے جاتے ہیں:-

جو بادشاہ وہاں کا رکھے تھا تخت اور تاج — وہ اپنے قوت کو اطفال کے ہوا محتاج
خدائی ہے جسے دیتا تھا سارا ہند خراج — غنیم آن کے لے اس سے اسکے شہر سے باج
وہ شکل ہے کہ کرے شیر کو شکار شغال

جواہر اور خزانہ تو سب لٹا یکسر — رہیں سو کس پہ یہ فرقے کے لوگ اور چاکر
رہا نہ مال بجز سنگ کوٹھوں کے اندر — جو چھت بھی چاندی کی دیوانِ خاص کے اندر
سو وہ وزیر نے کی خرچ بھیج کر ٹکسال

نجیب تو ہوئے فاقوں سے اب سبھی رنجور — رہی نہ منہ پہ ہے رونق نہ ان کی چشم میں نور
جو اہلِ حرفہ ہیں ان کا تو کیجے کیا مذکور — جنھوں کا کسب تھا سلائی ان کا یہ دستور
کہ جا کے چوک میں دیکھیں ہیں اک دمڑی پہ فال

وہ جو کہ فن طبابت میں تھے ارسطو رائے — انھوں نے دیکھا غذا جو دے تب دوا کوئی کھائے
مرض ہے جوعِ بقر کا سو کس طرح سے جائے — وہ چھوڑ طب کو کہیں جو کچھ اب خدا دکھلائے
سلائی سرمہ لے بازار میں بنے کحال

جرأت کا مخمس

حسرت کے شاگرد جرأت کا ایک ترجیع بند مخمس ایک قدیم بیاض میں ملا۔ جس کا مصرع ترجیع "حضورِ بلبل بستاں کرے نواسنجی" لازمی قرار دیتا ہے کہ ہر بند کسی ایسی بات پر ختم کیا جائے جو اس مصرعے سے

مناسبت رکھتی ہو ۔ یہ پابندی اس مخمس کا خاص عیب ہے ۔ لیکن اس میں شہر آشوب کی شان پوری طرح موجود ہے ۔ متعدد دوسرے شہر آشوبوں کی طرح اس میں بھی شاعر کو زمانے سے یہ شکایت ہے کہ اُس نے امیروں کو مفلس اور غریبوں کو تونگر کر دیا ہے، اور شریفوں کو زوال سے دوچار کر کے کمینوں کو عروج دے دیا ہے ۔ اس مخمس میں بائیس بند ہیں ۔ چند بند اور کچھ مصرعے نقل کئے جاتے ہیں ۔ جن سے اس کی شہر آشوبی نوعیت واضح ہو جائے گی ۔

اب ان کو دے شفق چرخ شالِ نارنجی ۔۔۔ بنا جو کرتے تھے لیل و نہار شطرنجی
یہ دیکھو کیونکے نہ اُلجھے بجانۂ تن جی ۔۔۔ ظہور حشر نہ کیوں ہو جو کلچڑی گنجی
حضور بلبلِ بستاں کرے نواسنجی

جو گل فروش تھے اب ہیں وہ مالکِ صد باغ ۔۔۔ جو مفلسِ ازلی تھے رکھیں ہیں عیش و فراغ
جو خاک روب تھے اب ان کا عرش پر ہے دماغ ۔۔۔ یہ کاؤں کاؤں خوش آوے کسے جو مادہ زاغ
حضور بلبلِ بستاں کرے نواسنجی

سمجھتے خاک نہیں سانڈے کے جو تیل سوا ۔۔۔ حکیم جیو کہا دیں سب ان سے پوچھیں دوا
چلے جب ایسی حماقت کی اس چمن میں ہوا ۔۔۔ تو کیوں نہ پھر سر و گردن ہلا ہلا کے لوا
حضور بلبلِ بستاں کرے نواسنجی

دیا سلائی جو بیچے تھا یا کہ سرکنڈا ۔۔۔ ہوا ہے صاحبِ لشکر بنا کے اک جھنڈا
ہوائے باغ جہاں سے ہو کیوں نہ دل ٹھنڈا ۔۔۔ جو تینی مرغ کا بچہ گھٹکتے ہی انڈا
حضور بلبلِ بستاں کرے نواسنجی

بکڑ گداؤں کو دے چرخ منصبِ شاہی ۔۔۔ جو گھس کھدے تھے وہ اوڑھیں دوشالۂ کاہی
لگا کے بیٹھے تھے جو خوانچہ کہائے ہے خان ۔۔۔ بڑا گھر اس کا ہے بیت الخلا تھا جس کا مکان
جو بیچ کھاتے تھے کنجشک دام میں لا کے ۔۔۔ کریں ہیں عرش پہ پرواز اب وہ چڑیا کے
جنھوں کے گھر تھی امارت گھران کا ہے سونا ۔۔۔ بنی گھر اس کے عمارت جو بیچے تھا چونا
معاملات میں اب اعتبار ان کا ہے ۔۔۔ کہ جن کو کہتے تھے پدے کی ضامنی کیا ہے

آخری بند :-

عبث عدو کو ہے جرأت کی ہمسری کا خیال ۔۔۔ وہ بھگوے اپنی بھی کو آ چلے جو ہنس کی چال
کھوا دادے انہیں لو حسد کو جی سے نکال ۔۔۔ ہنسیں گل اس پہ جو بھگدے کی بھپلا پڑو بال
حضور بلبلِ بستاں کرے نواسنجی

راسخ عظیم آبادی کی مثنوی دربیان انقلاب زمانہ

غلام علی راسخ عظیم آبادی متوفی ۱۲۳۸ھ نے مثنوی کی شکل میں ایک شہر آشوب کہا ہے، جو مثنویات راسخ مرتبہ ممتاز احمد میں حسب ذیل عنوان کے ساتھ شامل ہے :-

"مثنوی در بیان انقلاب زمانہ و شکایت فلک و مجملاً احوال متعیمان بلدہ عظیم آباد"

اس مثنوی میں راسخ نے عظیم آباد (پٹنہ) کی گزشتہ خوش حالی و فارغ البالی اور موجودہ مفلسی و ناداری کا ذکر کرنے کے بعد جن پیشوں اور پیشہ وروں کا حال لکھا ہے وہ یہ ہیں، مشائخ، خطاط، معلم، شاعر، وکالت، زراعت، تجارت، طبابت، مصاحب، سپاہ گری، مثنوی میں کل ایک سو بیس شعر ہیں۔ نمونۂ کلام درج ذیل ہے :-

گزرتی تھی آرام سے بے تعب — کہ تھے جمع اسباب عیش و طرب
کہیں مجلسِ عیش و بزم نشاط — کہیں دوستوں میں بہم اختلاط
جہاں اک عجب باغ تھا دل کشا — ہر اک گل میں تھی اس کے بوئے وفا
یہ گلزار اب ہو گیا خار زار — خزاں ہو گئی ہائے اس کی بہار

مشائخ جو ذی عزت و تعظیم ہیں — دل ان کے بھی صدمۂ کش بیم ہیں
غم قوت ہے یاں تلک ہر زماں — کہ ہیں رشتۂ سبحہ ساں ناتواں

لکھوں خوشنویسوں کا میں حال کیا — نوشتے پر اپنے ہیں گریاں سدا
بہت فکرِ روزی سے ہیں دردناک — قلم غم سے ان کے ہوا سینہ چاک

طبابت میں بھی کچھ نہیں اب حصول — اطبا ہیں اس عہد میں سب ملول
ہر اک کو مرض مفلسی کا ہے آج — طبیب اب بچارے کریں کیا علاج

سپاہی کی مٹی بھی ہے اب خراب — کہ تیغا ہوا نوکری کا تو باب
جو اشجع ہیں اب ان کا یہ رنگ ہے — کہ قسمت سے اپنی انھیں جنگ ہے
ہیں افلاس سے ایسے اندوہگیں — کہ مٹی کا گھوڑا میسر نہیں
نہ ترکش ہے نے تیر ہے نے کماں — خدنگِ الم کے نشاں ہر زماں
کہاں کی کماں ہو رہے ہیں تباہ — اگر تیر ہے تو فقط تیر آہ

مختلف پیشوں اور پیشہ وروں کی کس مپرسی اور مفلسی کا بیان کرنے کے بعد شاعر شہر کی خوش حالی اور بد حالی اہل شہر کی اخلاقی حالت کا نتیجہ قرار دیتا ہے :-

یہ پٹنہ عجب دل کشا شہر تھا — طلسمات تھا واہ کیا شہر تھا
تھے صدقِ صفا پیشہ اس کے مقیم — طریقِ وفا پر بہت مستقیم
بہت نیتیں نیک رکھتے تھے سب — زبان اور دل ایک رکھتے تھے سب
اب اس شہر کا طور ہی اور ہے — مقیموں کا اس کے برا طور ہے
کوئی ان میں غماز و نمام ہے — کسو کا سخن چینی ہی کام ہے

بہت جاتے ہیں فریب اور زور　　　بہت بڑھ گیا حد سے فسق و فجور
نہیں نیک نیت کوئی یاں و نیک　　　اگر ہے تو ہے دہ ہزاروں میں ایک

نظیر کا شہر آشوب

نظیر اکبر آبادی نے پینتالیس[۱] مخمس بند کا ایک شہر آشوب کہا ہے، جس میں آگرے کے پیشہ وروں، سپاہیوں اور امیر زادوں کی پریشان حالی بیان کی ہے۔ اس کے چند بند نقل کئے جاتے ہیں :-

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کار و بار بند　　　رہتی ہے طبع سوچ میں لیل و نہار بند
دریا سخن کی فکر کا ہے موج دار بند　　　ہو کس طرح نہ منہ میں زبان بار بار بند
جب آگرے کی خلق کا ہو روزگار بند

اب آگرے میں جتنے ہیں سب لوگ ہیں تباہ　　　آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ
مانگو عزیزو ایسے بُرے وقت سے پناہ　　　وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج ہیں اب آہ
کسب و ہُنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند

صراف بنئے جوہری اور سیٹھ ساہوکار　　　دیتے تھے سب کو نقد سو کھاتے ہیں اب اُدھار
بازار میں اُڑے ہے پڑی خاک بے شمار　　　بیٹھے ہیں یوں دکانوں میں اپنی دکان دار
جیسے کہ چور بیٹھے ہوں قیدی قطار بند

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار　　　اور جتنے پیشہ دار ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لُہار تو پیٹے ہے سر سُنار　　　کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیس پیشے والوں کا ہے کار و بار بند

بیٹھے بساطی راہ میں تنکے سے چنتے ہیں　　　جلتے ہیں نانبائی تو بھڑبھوجے بھنتے ہیں
دُھنیے بھی ہاتھ ملتے ہیں اور سر کو دھنتے ہیں　　　روتے ہیں وہ جو مشروع و دارائی بنتے ہیں
اور وہ تو مر گئے جو بنیں تھے ازار بند

اس واسطے یہ اس نے لکھے پانچ چار بند[۱]

اب تک جن شہر آشوبوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سے ابتدائی مفہوم کے شہر آشوبوں کو چھوڑ کر باقی سب شہر آشوب نادرشاہ اور احمد شاہ دُرّانی کے حملوں سے دہلی کی تباہی اور اہل دہلی کی بدحالی کے اثر سے وجود میں آئے ہیں۔ ان میں شہر آشوب کے ابتدائی مفہوم کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ یعنی ان میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ طبقاتی درجہ بندی میں یکایک جو فرق آ گیا تھا اور اس سے امراء اور شرفاء کے اقتدار اور سربلندی میں جو خلل پڑ گیا تھا، اس پر غم و غصے کا اظہار کیا گیا ہے۔

۵۷ء کے قیامت خیز ہنگامے نے دہلی کے زمین و آسمان کو بدل کر کچھ کا کچھ کر دیا۔ آس پاس کے دیہاتیوں نے شہر میں گھس کر قتل و غارت کا بازار گرم کر کے شریف، معزز اور خوش حال باشندوں کو بڑی مصیبتوں میں مبتلا کر دیا اور انگریزوں نے دلی کے بڑے بڑے نامی گرامی لوگوں کو پھانسی پر لٹکوا دیا۔ ان المناک اور دہشت خیز واقعات کے بیان میں بہت سی نظمیں کہی گئیں

---

[۱] "پانچ چار" کے عدد اگر اسی طرح جو اصل مخمس میں ہیں لکھے جائیں یعنی ۴۵ تو اس مخمس کے بندوں کی تعداد ظاہر ہوگی جو پینتالیس ہے۔

نظمیں حقیقت میں دہلی مرحوم کے مرثیے ہیں ۔ ان کو شہر آشوب کہنا کچھ بہت مناسب نہ تھا ۔ لیکن اب شہر آشوب کے مفہوم میں وسعت پیدا ہو گئی اور وہ نظمیں بھی شہر آشوب کے دائرے میں آگئیں، جن میں پیشہ وروں اور طبقوں کا تخصیص کے ساتھ ذکر نہیں ہے، بلکہ شہر کی تباہی کا عمومی انداز میں بیان ہے ۔

اس طرح کی نظموں کا ایک مجموعہ منشی محمد تفضل حسین خاں کوکب نے مرتب کر کے فغانِ دہلی[1] کے نام سے شائع کیا، جس میں کچھ نظموں کا اضافہ کر کے نظامی بدایونی نے فریاد دہلی اور انقلاب دہلی کے دُہرے نام سے ۱۹۳۱ء میں شائع کیا ۔ ان نظموں میں زیادہ غزل کی شکل میں ہیں، مگر چند مخمس اور مسدس بھی ہیں ۔ داغ دہلوی کا مسدس اپنی نوعیت میں اس مجموعے کی دوسری نظموں سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے، لیکن شاعرانہ محاسن کے اعتبار سے سب سے بہتر اور سب سے زیادہ مشہور ہے ۔ خود مصنف نے اپنی اس نظم کو "شہر آشوب" قرار دیا ہے اور کچھ عجب نہیں کہ شہر آشوب کے نئے مفہوم کی بنیاد اسی نظم سے پڑی ہو ۔ اس مجموعے کی نظموں کی تفصیلی کیفیت ڈاکٹر سید عبداللہ کے اس مقالے میں دیکھی جا سکتی ہے، جو شہر آشوب کی تاریخ کے عنوان سے ان کے مجموعۂ مقالات بحث و نظر میں شامل ہے ۔ یہاں صرف داغ کے شہر آشوب کے چند بند پیش کئے جاتے ہیں :-

فلک زمین و ملائک جناب تھی دِلّی — بہشت و خلد سے بھی انتخاب تھی دِلّی
جواب کاہے کو تھا لاجواب تھی دِلّی — مگر خیال سے دیکھا تو خواب تھی دِلّی

پڑی ہیں آنکھیں وہاں جو جگہ تھی نرگس کی
خبر نہیں کہ اسے کھا گئی نظر کس کی

یہ شہر وہ ہے کہ انسان و جان کا دل تھا — یہ شہر وہ ہے کہ ہر قدر دان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا — یہ شہر وہ ہے کہ سارے جہان کا دل تھا

رہی نہ آدھی یہاں سنگ و خشت کی صورت
بنی ہوئی تھی جو ساری بہشت کی صورت

عجیب شکل گل و گلستاں نظر آئی — پڑیں جدھر کو نگاہیں خزاں نظر آئی
جب اُٹھ کے تا مژہ خونچکاں نظر آئی — تو کوئی عیش کی صورت نہ یاں نظر آئی

وہ گلرخانِ سمن بر کے قہقہے نہ رہے
وہ بلبلانِ خوش الحاں کے چہچہے نہ رہے

---

[1] ڈاکٹر سید عبداللہ نے فغان دہلی مطبوعہ احسن المطابع، دہلی ۱۲۸۰ھ کے حوالے سے لکھا ہے کہ "یہ مجموعہ تین شرازوں میں منقسم ہے۔ شرازہ اول کلام حضرت محمد سراج الدین ظفر و مرزا رفیع السودا ۔ شرازہ دوم در مسدسات شہر آشوب شرازۂ سوم در غزلیات وغیرہ ۔" میرے کتب خانے میں فغان دہلی کا وہ نسخہ ہے جو مطبع بدر الدجیٰ، دہلی میں ۱۲۸۹ھ میں چھپا تھا ۔ اس میں صرف دو شرازے ہیں ۔ مؤلف کتاب نے دیباچے میں لکھا ہے "نامش فغان دہلی گزاشتہ بہ دو شرازہ بفرجام رسانیدہ ...... نخستین شرازہ در مسدسات شہر آشوب ۔ و دو یمیں در غزلیات وقطعات وغیرہ ۔"

برقؔ لکھنوی کا شہرِ آشوب

۱۸۵۷ء کے ہنگامے نے لکھنؤ اور اہلِ لکھنؤ پر جو مصیبتیں ڈھائیں، ان سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ان کے بیان میں شاعروں کی زبان خاموش اور قلم بے حرکت نہ رہے ہوں گے۔ لیکن ان نظموں کا مجموعہ مرتب کرنے کا کسی کو خیال نہ آیا۔ اور اب اتنی مدت گزر جانے کے بعد ان کی تلاش میں کامیابی مشکل ہے۔

اس وقت صرف ایک مسدس میرے سامنے ہے جو اپریل ۱۹۶۲ء کے الہ آباد یونیورسٹی اردو میگزین میں ایک قلمی بیاض سے نقل کر کے شائع کیا گیا ہے۔[1] اس کے مصنف برقؔ لکھنوی نے خود اس کو 'شہر آشوب' کہا ہے، لیکن یہ مسدس بھی ۱۸۵۷ء کے غدر سے متاثر ہو کر نہیں کہا گیا ہے۔ اس کے مضامین، شاعر کا لب و لہجہ، اس کے غم کی نوعیت، ان سب چیزوں سے صاف ظاہر ہے کہ غدر سے متاثر ہو کر واجد علی شاہ کی معزولی اور کلکتے کو روانگی کے بعد لکھنؤ کی بے رونقی اور اداسی کا اس میں بیان کیا گیا ہے اس وقت تک شہر ان تباہیوں سے اور اہلِ شہر ان مصیبتوں سے محفوظ تھے، جو کچھ دن بعد غدر کے نتیجے میں پیش آنے والی تھیں۔ اس مسدس کا آخری بند، جس میں اس کو 'شہر آشوب' قرار دیا گیا ہے، حسب ذیل ہے:۔

هم پہ اے برقؔ جو گزرا ہے سنایا ہم نے — نقشہ سب کھینچ کے شعروں میں دکھایا ہم نے
'شہر آشوب' کہا رو کے رُلایا ہم نے — وقت پر دوستوں کو دوست نہ پایا ہم نے

خلق میں نیرِ اقبال ہمارے وہ تھے
سب کو ثابت ہے کہ سیارستارے وہ تھے

اس بند کی بیت کے دونوں مصرعوں میں 'وہ' کا اشارہ واجد علی شاہ کی طرف ہے دو اور بندوں میں بھی اسی طرح اشارہ سے کام لیا گیا ہے۔ اس نظم میں واجد علی شاہ سے محبت اور ہمدردی اور اودھ کے تختِ سلطنت پر ان کی واپسی کی تمنا کا اظہار ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے انگریزوں کے خوف سے بادشاہ کا نام لینا مناسب نہیں سمجھا۔ اس مسدس میں اکتالیس بند ہیں۔ اس کے چند بند نقل کئے جاتے ہیں:۔

کل کے مذکور یہ ہیں اپنے بھی افسانے تھے — رشکِ فردوسِ بریں شہر کے میخانے تھے
تھالیاں ہیروں کی تھیں لعلوں کے پیمانے تھے — ماہ و خورشید رُخِ شمع کے پروانے تھے

سب ہواہ خواہ سلیمان کہا کرتے تھے
رات دن پریوں کے جھرمٹ میں رہا کرتے تھے

قہقہے اُڑتے تھے جمگھٹ تھے پریزادوں کے — میلے ہر روز ہوا کرتے تھے آزادوں کے
نالے سنتے تھے نہ ہرگز کبھی فریادوں کے — کبھی آگاہ نہ تھے نام سے بیدادوں کے

کیا کہیں کس سے کہیں ہائے وہ صحبت کیا تھی
راجہ اندر کے اکھاڑے کی حقیقت کیا تھی

---

[1] یہ مسدس برقؔ کے مطبوعہ دیوان میں نہیں ہے۔ لیکن ان کے ایک قلمی دیوان میں شامل ہے۔ اس کے تیئس بند جو صفیرؔ بلگرامی نے تذکرۂ جلوۂ خضر میں درج کئے ہیں، وہ تذکرۂ ابن طوفان کے حاشیہ نمبر ۹۲ میں نقل کر دئے گئے ہیں۔
(تذکرۃ الشعراء مصنفہ ابن امین اللہ طوفان ص ۳۹-۴۲)

جانتے تھے کہ اسی طرح گزر جائے گی　　چمنِ عیش میں ہرگز نہ خزاں آئے گی
آرزو نخلِ محبت سے ثمر پائے گی　　یہ نہ سمجھے تھے قضا رنگ نیا لائے گی

حیف در چشم زدن صحبتِ یار آخر شد
روئے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

جان صاحب کا شہر آشوب

لکھنؤ کے مشہور ریختی گو شاعر جانؔ صاحب نے بھی ایک شہر آشوب اپنے زمانے کی مذمت میں کہا ہے۔ یہ بیالیس بند کا مخمس ہے۔ چند بند اس کے بھی سن لیجئے۔

کم نہیں قارون سے ہر اک کی نخوت آجکل　　دفن مردے کی طرح گھر گھر ہے دولت آجکل
مردووں کی ہو گئی نامرد ہمت آج کل　　لکھنؤ میں شاد ہے شوموں کی خست آجکل
گور پر حاتم کے روتی ہے سخاوت آجکل

اینٹ سے یہ اینٹ بجوائیں نہ ہرگز خوف کھائیں　　پیسے والے اک ٹکے کے واسطے مسجد کو ڈھائیں
راج بی اپنے دلی گھنگر کے بھی چونا لگائیں　　پہلے ہمسائے کے گھر کھودیں محل پھر بنائیں
نیو کی جا ہے ہر اک دل میں کدورت آجکل

رنگ یہ بدلا زمانے نے ہر اک حیران ہے　　مفلسی کے ہاتھ سے انسان بھی حیوان ہے
جو موا حیوان تھا پیسے سے وہ انسان ہے　　اے دوگانہ جانؔ دیکھو کیا خدا کی شان ہے
ہوش میں پاجی ہیں اور ہم کو ہے وحشت آجکل

کیفی دہلوی کا "عالم آشوب"

بعد کے بعض شاعروں نے شہر آشوب کے طرز پر "عالم آشوب" اور "دہر آشوب" لکھے ہیں۔ اردو کے مشہور عالم اور ممتاز ادیب اور شاعر پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی نے ۱۹۳۲ء میں ایک نظم "عالم آشوب" کے نام سے کہی۔ انھوں نے میری طلب پر جس خط کے ساتھ یہ نظم مجھے بھیجی تھی۔ اس میں اس کے متعلق یہ رائے ظاہر کی ہے:

"یہ نظم شہر آشوبوں سے مختلف ہے۔ ان میں اکثر تضحیک یا ایک قسم کی ہجو کا پہلو ہوا کرتا تھا۔ یہ متین عرضِ حال ہے۔"

اور اس نظم کی وجۂ تصنیف یہ بتائی ہے:

"یکم مارچ ۱۹۳۲ء کو دہلی میں کونسل آف اسٹیٹ اور لیجسلیٹو اسمبلی میں حکومتِ ہند کا بجٹ (موازنہ) پیش ہوا۔ تیس کروڑ سے زیادہ گھاٹا دکھایا گیا۔ نئے ٹیکسوں کی تجویزیں پیش ہوئیں، سارے صوبوں میں گھاٹے کے بجٹ پیش ہوئے۔ وطن کا افلاس مدت سے دل کو دکھ دے رہا تھا۔ یہی صورتیں اس نظم کی محرک ہوئیں۔"

یہ "عالم آشوب" قصیدے کی شکل کی بہت طولانی نظم ہے اور اس میں ہندوستان کے افلاس کا مرقع کھینچا گیا ہے۔ مصنف نے پہلے عام اہلِ ملک کی مفلسی کا بیان کیا ہے، پھر ملازمت پیشہ، تجارت پیشہ، تعلیم یافتہ، مزدوری پیشہ، اہلِ حرفہ اور زراعت پیشہ طبقوں کی پریشاں روزگاری دکھائی ہے۔ یہ مختلف طبقوں کے لوگوں کا ذکر کرنا "شہر آشوب" کے قدیم مفہوم کا

بہر تو ہے۔ مگر اس نظم کے اور حصے ایسے بھی ہیں جو شہر آشوب سے مختلف ہیں اور جن کو بقول مصنف ''متین عرض حال'' کہنا چاہیے اُن میں سے بعض کے عنوان یہ ہیں:۔ ''وطن پرستی اور کفایت شعاری''، ''حکومت اور رعیت کی فلاح''، ''عالم گیر افلاس کے اسباب''۔ اس عالم آشوب کے چند اقتباس ذیل میں درج کئے جاتے ہیں:۔

تمہید

چھائے ہیں ملک پر افلاس کے منحوس آثار　　تنگ دستی کا ہے جن سر پہ خلائق کے سوار
''شہر آشوب'' لکھا کرتے تھے پہلے مگر اب　　''عالم آشوب'' کے لکھنے کا ہے مضموں تیار

ملازمت پیشہ

نوکری پیشہ جو ہیں ان کا نہ پوچھو احوال　　اُن پہ رہتی ہے مصائب کی ہمیشہ بھرمار
کیونکر کرتے ہیں گزر اس سے سمجھ لیں بس آپ　　ہونے لگتا ہے پندرھویں سے ہی پہلی کا شمار
سادہ خوری کی ہے ماہانہ یہ مجمل روداد　　پہلے سالن اُڑا پھر دال سے چھوٹا ہے بگھار

تجارت پیشہ

ملک کی ان کو امارت کا سمجھنا نہ امین　　تم کو دیتے ہیں دکھائی جو یہ بڑھیا تجار
ان کے ہاتھوں ہی نکلتی ہے وطن کی دولت　　قوم کے سر پہ چلاتے ہیں یہی تو تلوار

تعلیم یافتہ

کرنا چاہیں نہ وہ کچھ کر ہی سکیں ہاتھ کا کام　　وہ تو اک نوکری پر بیٹھے ہیں بس کھائے ادھار
بھول بیٹھے ہیں بزرگوں کے ہنر اور فن کو　　ایک لے دے کے قلم رہ گیا ان کا ہتھیار

صفی لکھنوی کا ''دہر آشوب''

لسان القوم سید علی نقی صفی لکھنوی نے اپنی مثنوی ''تنظیم الحیات'' مطبوعہ ۱۹۲۷ء کے دیباچے میں اکتیس شعر کا ایک ''دہر آشوب'' لکھا ہے۔ اُس کے چند شعر نقل کئے جاتے ہیں:۔

پر شور و شر آج کل ہے آفاق　　ایسے بگڑے ہوئے ہیں اخلاق
اگلوں نے لکھے تھے ''شہر آشوب''　　مجھ کو لکھنا ہے ''دہر آشوب''
افریقہ و ایشیا و یورپ　　ہر خطہ سواد کفر سے گھپ
چھائی ہوئی مادہ پرستی　　فرضی نقطہ خدا کی ہستی
کمتر ان میں خدا کے بندے　　اکثر حرص و ہوا کے بندے
فرمان بر نفس ہر کہ و مہ　　باشندۂ شہر و ساکن دہ

عمر انصاری کا ''دہر آشوب''

اخبار ''ترقی'' لکھنؤ کے یکم جولائی ۱۹۳۷ء کے پرچے میں عمر انصاری لکھنوی کا ایک مسدس ''دہر آشوب'' کے عنوان سے شائع ہوا، جس میں پچیس بند ہیں۔ ابتدا کے چند بندوں میں اپنے زمانے کی برائیاں بیان کرنے کے بعد اس عہد کے رند، قاضی، واعظ، مولوی، فلسفی، جوگی، سادھو، لیڈر، ماسٹر، طالب علم، شاعر ہدف ملامت بنائے گئے ہیں۔ چند بند اور کچھ مصرعے نقل کئے جاتے ہیں:۔

آج اک نغمۂ دیرینہ سناتا ہوں میں ۔۔۔ خوابِ غفلت سے زمانے کو جگاتا ہوں میں
عہدِ پارینہ اسے یاد دلاتا ہوں میں ۔۔۔ خود بھی روتا ہوں جہاں کو بھی رلاتا ہوں میں

دور جا پہنچی ہیں اس وقت نگاہیں میری
اب مرے روکے سے رکتی نہیں آہیں میری

نہ وہ بزم ہے نہ وہ مستی ہے نہ وہ کیف و خمار ۔۔۔ نہ وہ ساقی نہ وہ مطرب نہ وہ ہنگامِ بہار
نہ وہ دنیا نہ وہ عالم نہ وہ دشمن نہ وہ یار ۔۔۔ نہ وہ صیاد نہ گلچیں نہ وہ گلشن نہ بہار

وہ محبت نہیں وہ مجمعِ احباب نہیں
وہ خریدار نہیں وہ دُرِ خوش آب نہیں

ساز کے ٹوٹے ہوئے تار ہیں محفل برہم ۔۔۔ نغمہ مفقود ہے موجود ہے شورِ ماتم
گردِ تیرہ و تاریک فضائے عالم ۔۔۔ بحرِ ذخار کا ہمسر ہے سرابِ شبنم

پھول مرجھائے گلستاں میں کلی جلتی ہے
پتی پتی کفِ افسوس پڑی ملتی ہے

اس نظم میں مختلف طبقوں کی ہجو کا انداز یہ ہے :۔

رند اب وہ ہے کہ جس کا کوئی مشرب ہی نہیں ۔۔۔ قاضی وہ ہے کہ جسے عدل سے مطلب ہی نہیں

مولوی وہ ہے کہ تا ناف رکھے ریش دراز ۔۔۔ فلسفی وہ ہے کہ جس کی ہو خدا تک پرواز
جوگی وہ ہے کہ ہو عریانی پہ اپنی جسے ناز ۔۔۔ صوفی وہ ہے کہ جو اللہ کا ٹھہرے ہم راز

سادھو وہ ہے جو گراں لوہے کا زیور پہنے
سب سے بہتر وہی لیڈر ہے جو کھدر پہنے

طالب علم وہ بہتر ہے کہ جب کالج جائے ۔۔۔ زلفِ شب رنگ کو جس طرح بنے خوب بنائے
پھر ہوا سے جو وہ اڑ کر رخِ زیبا پر آئے ۔۔۔ جھٹکا دے دے کے بصد ناز وہ گردن کو ہلائے

ماسٹر وہ ہیں کہ تعلیم کو کمرے میں جو آئیں ۔۔۔ غالب و مومن و آزردہ کے کچھ شعر سنائیں
پہلے جس طرح سے ممکن ہو گپیں خوب اڑائیں ۔۔۔ گھنٹہ بج جائے تو کمرے سے وہ رخصت ہو جائیں

شعرا سے کہیئے کہ ہوں اس میں معانی نایاب ۔۔۔ منتج کیسی مطلب سے نہ ہو رائے صواب

زخمہ و دخمہ میں کچھ فرق نہ سمجھا جائے ۔۔۔ باندھ دے شاعرِ غرا جو جہاں سے پائے

بزم میں جا کے جو اچھا گائی گا لیتا ہے　　سننے والوں کو وہ البتہ رجھا لیتا ہے

شریر بن باسی کا شہر آشوب

شریر بن باسی کا چوالیس بند کا مخمس 'شہر آشوب' کے عنوان سے اخبار ہمدم، لکھنؤ میں ۳ دسمبر ۱۹۴۸ء کو شائع ہوا۔ ایڈیٹر نے جو نوٹ اس پر لکھا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شریر اس وقت زندہ تھے اور اُن کا کلام ہمدم میں شائع ہوتا رہتا تھا۔ اس شہر آشوب میں شاعر پہلے خطۂ لکھنؤ کے پُر فضا باغ، پُر شکوہ عمارتیں، آباد محلے، اہلِ فن، اہل علم اور لکھنؤ والوں کی شیریں زبانی، خوش پوشاکی، شائستگی اور تہذیب یاد کر کے افسوس کرتا ہے۔ پھر دوسرے شہر آشوبوں کے خلاف مختلف پیشہ وروں کی جگہ مختلف اداروں کا حال زار بیان کرتا ہے اور مختصراً پیر، فقیر، صوفی، عالم دین، مفتی، ڈاکٹر، سرجن، نرس، عطّار، انجینئر، معمار، چنگی کے ممبر، ٹیلی فون والیاں، لکچرر، پروفیسر، ڈین، اڈیٹر اور شاعر کی ہجو کرتا ہے۔ چند بند نمونے کے طور پر نقل کئے جاتے ہیں۔

کیا لکھنؤ کے شہر کی حالت کروں بیاں　　باغوں کا شہر کہتے تھے جس کو کبھی میاں
جس کی صفت میں تھا کبھی رطب اللساں جہاں　　ہوتا تھا جس پہ خلدِ بریں کا کبھی گماں
افسوس اس کو مٹ[1] گیا دورِ آسماں

وہ باغ کیا ہوئے وہ گلستاں کدھر گئے　　وہ بوستاں بہشت بہ داماں کدھر گئے
ہر شاخ سے طیورِ غزل خواں کدھر گئے　　ذارے کیا ہوئے وہ خیاباں کدھر گئے
ہم نے کبھی تو ایسی نہ دیکھی کوئی خزاں

منشی نہیں دبیر نہیں منطقی نہیں　　ملّا نہیں فقیہ نہیں مولوی نہیں
مرشد نہیں مرید نہیں متقی نہیں　　عارف نہیں فقیر نہیں باطنی نہیں
واحسرتا کمال کا ملتا نہیں نشاں

جو پیر ہے فقیر ہے مرشد ہے شاہ ہے　　چالاک ہے حریص ہے نامہ سیاہ ہے
اور صوفیوں کی جو بھی یہاں خانقاہ ہے　　اب تو تماش بینوں کی آماج گاہ ہے
کیونکر نہ دل کی آگ سے اُٹھنے لگے دھواں

کالج یہاں پہ جتنے ہیں سب لاجواب ہیں　　اسکول بھی ہمارے یہاں بے حساب ہیں
بیکار کچھ ہیں بعض حماقت مآب ہیں　　بیکار مدرسے ہیں مکاتب خراب ہیں
بڑھ کر ہے جامعہ[2] تو از اندیشہ و گماں

اس مخمس کا آخری بند نظیر اکبرآبادی کے 'شہر آشوب' کے آخری بند کی نقل ہے۔ دونوں بند ملاحظہ ہوں:۔

عاشق کہو اسیر کہو آگرے کا ہے　　ملّا کہو دبیر کہو آگرے کا ہے
مفلس کہو فقیر کہو آگرے کا ہے　　شاعر کہو نظیر کہو آگرے کا ہے
اس واسطے یہ اس نے لکھے پانچ چار بند

---

[1] مٹنا: لکھنؤ کی زبان نہیں ہے　　[2] جامعہ = یونیورسٹی

قیدی کہو اسیر کہو لکھنؤ کا ہے ‏ قاصد کہو سفیر کہو لکھنؤ کا ہے
شاعر کہو فقیر کہو لکھنؤ کا ہے ‏ احمق کہو شریر کہو لکھنؤ کا ہے
ہو کس طرح نہ اس کی تباہی پہ نوحہ خواں

خاتمۂ کلام مسعود سعد سلمان سے شریر بن باسی تک تقریباً نو صدیاں گزریں۔ اس طولانی مدت میں فارسی اور اردو میں بہت سے شہر آشوب کہے گئے ہوں گے۔ ان میں سے چند جو راقم کے علم میں آئے ان کا ذکر اور ان کے نمونے اس مقالے میں تاریخی ترتیب سے پیش کر دیے گئے ہیں۔ اس طرح جو "شہر آشوب" کے مفہوم میں جو تبدیلیاں ہوتی رہیں اور اس کی ہیئت اور موضوع میں جو تنوع پیدا ہوتا رہا، اس کا ایک خاکہ قاریوں کے سامنے آگیا ہوگا اور یہی اس مقالے کا مقصد ہے۔

منظوم ڈرامہ

منظوم ڈرامہ اور اس کا فن

تصنیف: ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ
ترجمہ: (جمیل جالبی)

پہلے میں آپ سے ایک سوال کرنا چاہتا ہوں کہ آخر ڈرامہ نثر کے بجائے نظم ہی میں کیوں لکھا جائے۔ بظاہر تو یہ سوال آسان معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل اس کا جواب اتنا سہل نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آپ ان لوگوں میں سے ہوں جو شاعری کو پسند کرتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں میں سے ہوں جو تھیٹر کو تو پسند کرتے ہیں لیکن ڈرامائی شاعری کی سرے ہی سے ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو واقعتاً شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ اسی لئے میں یہ بات پہلے ہی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ خواہ آپ شاعری کو پسند کرتے ہوں یا ناپسند کرتے ہوں یہ ذریعۂ اظہار تھیٹر کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے۔

ایک زمانے سے نثر کے مکالمے تھیٹر میں عام اور مقبول رہے ہیں۔ ہم پر اب تک ابسن کا اثر موجود ہے۔ میرا مطلب نثر والے ابسن سے ہے اگر ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ دراصل ابسن ایک شاعر تھا کہ جس نے تقریباً سارے کھیل نثر میں لکھے۔ یہ بات تو عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ نظم ایک ایسا ذریعۂ اظہار ہے جسے تھیٹر نے ٹکسال سے باہر کر دیا ہے اور یہ کہ یہ ذریعہ صرف پریوں کے قصے کہانیوں کے لئے موزوں ہے یا پھر قدیم اور زمانۂ ماضی کے کھیلوں کے لئے اور یہ کہ جدید مسائل اور جدید رجحانات کا اظہار صرف نثر ہی میں ہو سکتا ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ تھیٹر کے شائقین شاعری کی طرف سنجیدگی سے توجہ بھی نہیں دیتے۔ تا وقتیکہ کہ وہ یا تو شکسپیر کا ڈرامہ ہو یا شیلر اور ریسین کا۔ اور یا پھر کوئی ایسا ڈرامہ نگار ہو جسے مرے ہوئے ایک زمانہ گزر چکا ہو، لیکن ان سب باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ عظیم جدید ڈرامہ نگار جیسے ابسن۔ اسٹرنڈ برگ، یہاں تک کہ چیخوف بھی، اصل میں شاعر تھے جن کی صلاحیتیں نثر کی پابندیوں کی وجہ سے حد درجہ متاثر ہوئی تھیں۔ لیکن برخلاف اس کے میں ان لوگوں کو داد دینا چاہتا ہوں، کہ جنھوں نے ہمارے اپنے زمانے میں تھیٹر کے سلسلے میں کچھ تجربات کئے ہیں۔ اور خصوصاً ولیم بٹلر ییٹس، ہیوگو واں، ہوف مین تھل وغیرہ۔ یہ وہ شاعر تھے۔ جو ڈرامہ نویس بھی تھے اور جنھوں نے اس زمانہ میں جبکہ تھیٹر میں نثر غالب اور مقبول تھی۔ شاعری اور اسٹیج کے قدیم روایتی رشتے کو زندہ اور برقرار رکھا۔ گزشتہ پندرہ سال میں کم از کم انگلستان میں ایسے بہت سے نوجوان شاعر پیدا ہوئے جنھوں نے تھیٹر میں تجربے کئے۔ اس سلسلے میں آڈن۔ سپنڈر اور جدید ترین نسل کے شعراء رونالڈ ڈنکن۔ نورمن نکلسن، اینے رڈلر، کرسٹوفر فرائی کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ تمام دوسرے انگریزی شعراء پر شکسپیر کے غالب اثرات اور شاید ہماری اپنی زبان کے مزاج کی وجہ سے بھی۔ انگریزی شعراء کا رجحان ہمیشہ اسٹیج کی طرف رہا ہے لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شاعری کو اسٹیج پر پھر ایکبار مقبول کرنے کے لئے جیسے کہ وہ آج سے چار سو سال قبل تھی۔ ہمیں اپنی ایک اور نسل کی کوششوں کی ضرورت پڑیگی۔ لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ اس نسل کو فضا ایسی ہی سازگار ملتی رہے۔

یہی وہ مسئلہ ہے جس کے متعلق میں اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے میں یہ بات واضح کر دوں کہ آخر میں منظوم ڈرامے سے کیا چاہتا ہوں۔؟ وہ کون سے مقاصد ہیں جن کو اسے قائم کرنا ہے اور تھیٹر کے عام شائقین میں ایک بار پھر مقبول ہونے کے لئے وہ کونسا راستہ ہے جس پر اسے چلنا ہے۔ دوسرے یہ کہ میں ان وجوہات کو بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ جن سے ان کا اندازہ ہو سکے۔ کہ نثر تھیٹر کے لئے نثر سے زیادہ وسائل رکھتی ہے اس سلسلے میں زیادہ تر مثالیں میں اپنے ہی تجربات سے پیش کروں گا۔ یہ بات کسی خود پسندی کی بنا پر نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنے نظریات اور مطمح نظر، اپنی جزوی کامیابی یا ناکامی کو اپنے دوسرے ہم عصر شعراء کے تجربات و تخلیقات سے کہیں بہتر سمجھتا ہوں۔ اور کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ میری اپنی تخلیق کا ارتقا ان عام نتائج کو جو میں اخذ کرنا چاہتا ہوں، زیادہ بہتر طریقہ پر واضح کر سکتا ہے۔

میرا پہلا کھیل مرڈر ان کیتھڈرل (MURDER IN CATHEDRAL) قبولیت عام کی ان حدود سے تجاوز کر سکا جو عموماً جدید منظوم ڈرامے کے حصہ میں آتی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک وجہ تو یہ تھی کہ یہ ایک مذہبی ڈرامہ تھا۔ اور دوسری وجہ یہ کہ اس میں وہ تاریخی واقعات پیش کئے گئے تھے۔ کہ جو آج سے آٹھ سو سال قبل وقوع میں آئے تھے اور جن سے میرے سامعین بھی خوب اچھی طرح واقف تھے۔ مذہبی اور تاریخی موضوعات کی وجہ سے شاعری بہرحال اسٹیج پر ہمیشہ قابل برداشت رہی ہے۔ اور اگر تھیٹر کے عام شائقین اور ڈرامہ کے معمولی نقاد ایسی شاعری کو بھی سنجیدگی سے قبول نہیں کرتے۔ تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ وہ مذہب اور تاریخ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف سامعین کی وہ جماعت جو مذہبی اور تاریخی کھیلوں کو دیکھنے کے لئے جمع ہوتی ہے۔ وہ لازماً شاعری کو موزوں ذریعۂ اظہار کے طور پر قبول کرنے کے لئے بھی ضرور تیار ہو کر آتی ہے لیکن ایک مذہبی تاریخی ڈرامہ شاعر کے لئے زبان کے خاص مسائل پیدا کر دیتا ہے۔ الفاظ اور محاورے جو استعمال کئے جائیں جو بہو بہو وہ نہیں ہونے چاہئیں جو اس زمانے میں مستعمل ہیں۔ آپ کو اپنے سامعین کو عہد ماضی میں لے جانا ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کا بھی خیال رہے کہ وہ حد درجہ قدیم اور عہد عتیق کے بھی نہ ہوں۔ کیونکہ آپ کو کرداروں، واقعات کے عمل اور موقع و محل کو اس قدر حقیقی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے، جیسے وہ کل ہی ہوئے ہیں۔ اس کے لئے اسلوب کو غیر جانبدار ہونا چاہیئے اور اسے ماضی و حال دونوں کی ملی جلی عکاسی کرنی چاہیئے۔ میرے اس کھیل میں نظم کو ایک مثالی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے بعض جگہ قافیہ کے استعمال سے اور بعض جگہ سر حرفی صنعت (ALLTERATION) کے استعمال سے اس کھیل میں گرے ہوئے وزن اور مجذوفات کا استعمال ہمیں شکسپیئر سے پہلے کی شاعری کے دور کی طرف لے جاتا ہے، میرا خیال ہے کہ اس ڈرامہ کو سن کر سامعین کو قرونِ وسطیٰ کے ڈرامہ ایوری مین (EVERY MEN) اور چودھویں صدی کے (PIERS PLOWMEN) کی شاعری کا احساس مسلسل ہوتا رہتا ہے یہ بات تو واضح ہے کہ بارھویں صدی کی زبان کو جس پس منظر میں یہ ڈرامہ لکھا گیا تھا۔ دوبارہ استعمال کرنے کا سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا تھا۔ اور وہ اس لئے کہ وہ زبان قطعی طور پر آج کے انگریزی سامعین کی سمجھ میں نہیں آسکتی تھی۔ اس لئے میں نے ان خطبوں کو جو درمیان میں آئے تھے نثر میں لکھا۔ اور ان کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا۔ جو سترھویں صدی کے ابتدا میں انگریزی خطبوں میں استعمال ہوتا تھا لیکن انھیں بھی عہد عتیق اور متروک الفاظ و تراکیب سے پاک رکھا۔

اس ڈرامہ میں مجھے ہیئت کے ان عام مسائل سے بھی دوچار ہونا پڑا۔ جن سے انگریزی زبان میں منظوم ڈرامہ لکھنے والے کو واسطہ پڑتا ہے یہی نہیں بلکہ جن سے ہر اس زبان کے جدید منظوم ڈرامہ نگار کو بھی واسطہ پڑتا ہے جس کی روایت کا سلسلہ طویل اور گہرا ہے۔ انگریزی کا مسئلہ دراصل شکسپیئر کے اشعار سے بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے اور ساتھ ساتھ آزاد نظم کے غیر مقفیٰ (TEMBIC-TETRAMETER) سے بھی بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے۔ جو انگریزی شاعری کا عام معیار بن کر رہ گیا ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ہر اس شاعر نے جس نے

منظوم ڈراما لکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی وزن کو استعمال کیا ہے۔ وہ نہ تو شکسپیئر کی شاعری کی آواز بازگشت سے بچ کر نکل سکے ہیں اور نہ تمام اس غیر ڈرامائی شاعری کی آواز سے اپنے دامن کو بچا سکے ہیں۔ جو اس بحر میں لکھی گئی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی زبان سے مکالماتی انداز اور بات چیت کے لہجہ کا احساس نہیں ہوتا۔ اس احساس کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اپنے زمانہ کی سی بات چیت کا انداز اختیار کیا جائے۔ اپنے عظیم اسلاف کے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کرنا جنھیں مرے ہوئے بھی صدیاں گزر چکی ہیں ایک بے موقع سی بات ہے۔

بہر حال کم از کم میں نے شکسپیئر کی تقلید نہیں کی۔ اور نہ میں نے اس قسم کے شعر لکھے جس قسم کے میں نے اپنی غنائی نظموں میں لکھے تھے۔ بلکہ میرے ذہن پر تو یہ خیال مسلط تھا کہ مجھے ایسے شعر لکھنے چاہئیں کہ جو صرف و محض میرے اس کھیل اور اس کے موضوع پر پورے اتر سکیں۔ اس سلسلہ میں، میں نے کوئی عام مسئلہ بھی حل نہیں کیا۔ اس کی بھی دو وجوہ ہیں۔ ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس ڈراما میں، میں نے زیادہ تر کورس کے استعمال پر انحصار کیا ہے۔ اس کے لئے بھی میرے پاس دو جواز تھے۔ ایک تو یہ کہ اس کھیل کا بنیادی عمل تاریخی واقعات اور وہ اضافے بھی جو میں نے خود کئے تھے، کافی محدود تھے۔ میں کرداروں کی تعداد بھی بڑھانا نہیں چاہتا تھا۔ اور ساتھ ساتھ میں بارھویں صدی کی سیاست کا تاریخی روزنامچہ بھی نہیں لکھنا چاہتا تھا۔ میں تو صرف موت اور شہادت کے مسئلہ پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہتا تھا۔ مشتعل عورتوں کا کورس میرے لئے حد درجہ مددگار ثابت ہوا۔ ان عورتوں کے اپنے جذبات کے اظہار سے ڈراما کے بنیادی عمل کی اہمیت بھی واضح ہو گئی۔ دوسرا محرک یہ تھا کہ شاعر کے لئے بھجن کی سادہ تال (CHORAL VERSE) لکھنا۔ ڈرامائی مکالموں کے مقابلوں میں زیادہ آسان ہے۔ کیونکہ یہ کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے، جس پر وہ پہلے ہی سے قدرت حاصل کر چکا ہوتا ہے اور کورس کا استعمال تھیٹر کی ٹکنک کی کمزوریوں کو چھپا کر اس کے زور دار قوت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ سوچا کہ منظوم ڈراما مجھے اس وقت تک نہیں لکھنا چاہئے تا وقتیکہ میں یہ نہ دیکھ لوں کہ میں بغیر کورس کے بھی اچھے منظوم ڈرامے لکھ سکتا ہوں۔

مرڈر ان کیتھیڈرل (MURDER IN CATHEDRAL) کے بعد میں نے یہ محسوس کیا کہ تین مسئلے اب بھی ایسے ہیں جو حل نہیں ہو سکے ہیں۔ پہلا تو یہ تھا شعر کی ہیئت اور زبان کے انتخاب کا مسئلہ ——— ایک ایسی زبان جو ہر اس موضوع پر جسے میں لکھنے کے لئے پسند کروں پوری اتر سکے۔ دوسرا مسئلہ تھا ایسے منظوم ڈرامے لکھنے کا جو بغیر غنائی شاعری (LYRICAL POETRY) کے بھی لکھے جا سکیں۔ اور تیسرا مسئلہ یہ تھا کہ میں یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ آیا میں نثر کے استعمال کو قطعی طور پر ترک بھی کر سکتا ہوں یا نہیں۔ "مرڈر ان کیتھیڈرل" میں نثر کے دو ٹکڑوں کو میں نظم میں نہ لکھ سکا تھا۔ جس رنگ کے شعر میں نے اس ڈراما میں استعمال کئے۔ سامعین کو اس امر کا احساس نہ ہوا کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں، شعر میں سن رہے ہیں ——— ان ووٹوں سکے بھی جو پابندی کے ساتھ گرجاتے ہیں منظوم وعظ ایک نامانوس سی چیز ہے اور اس طرح اگر اس موقع پر نثر کے بجائے نظم کا استعمال کرتا تو اس طرح یقیناً وعظ کا فریب اور طلسم بھی ٹوٹ جاتا۔ پھر یہی نہیں میرے سورماؤں (KNIGHTS) کی تقریروں میں جو اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وہ ایسے لوگوں میں تقریر کر رہے ہیں۔ جو مرنے کے آٹھ سو سال بعد زندہ ہیں۔ جدید نظام العمل میں نثر کا استعمال بڑا موثر اور کارگر ثابت ہوا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ سننے والوں میں دلجمعی اور اطمینان سے ایک گونہ شدید تاثر (SHOCK) پیدا کیا جائے۔ لیکن یہ بھی دراصل ایک قسم کی چال اور ترکیب تھی۔ جس کی دیسے تو کوئی خاص افادیت نہ تھی۔ لیکن یہ انداز صرف اسی کھیل کے لئے بہتر اور موزوں تھا ——— یہ تو خیر بہت دور کی کوڑی ہے اگر اس بات پر غور کیا جائے اور اس کی وجوہات کو سمجھا جائے کہ آخر پھر شکسپیئر نے بین کیوں لکھے اور آج ہم کیوں نہیں لکھ سکتے؟ اس سلسلہ میں بس اتنا ہی کہہ دینا کافی ہو گا کہ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید منظوم ڈراما اپنا جواز اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا، جب تک وہ "ہر بات" کو نظم میں کہنے کی صلاحیت پیدا نہ کر لے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ کہہ کر میں اس بات پر زور دینا نہیں چاہتا کہ ڈرامائی شاعری سے تاریخی و اساطیری موضوعات کو

اس اور مغربی یورپ کے روایتی، ڈرامائی، شعری ہیئت کو قطعی خارج کر دیا جائے۔ جس میں یہ بات بھی کہنا نہیں چاہتا کہ موزوں کردار اور تمام صرف وہی بن سکتے ہیں جو جدید زندگی سے متعلق ہیں۔ بایں کہ منظوم ڈراما میں صرف مکالمے ہی ہونے چاہئیں اور شعر کے لئے اب کسی نئی ہیئت کی ضرورت ہے میں صرف اپنے لئے قانون وضع کر سکتا ہوں اور میں وہی راستہ اختیار کر رہا ہوں جو میرے لئے واحد راستہ بن سکتا ہے اگر شعری ڈراما کو دوبارہ اپنی جگہ حاصل کرنی ہے تو اسے اس بات کو دکھانا ہوگا کہ وہ تمام وہ چیزیں پوری کر سکتا ہے جن کے متعلق اب تک یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ نثر میں بہتر طریقہ پر ادا ہو سکتی ہیں۔ جہاں تک تاریخی کھیلوں کا تعلق ہے، سامعین صرف ان کرداروں کی زبان سے جو اگلے زمانہ کے لبادوں میں ملبوس نظر آتے ہیں۔ شاعری کو قبول کرنے کو تیار ہیں۔ لیکن اب ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ شاعری کو ان کرداروں کی زبان سے بھی قبول کر لیں جو جدید لباس پہنے ہوئے ہوں۔ جو جدید قسم کے مکانوں اور فلیٹوں میں رہتے ہوں۔ ٹیلیفون اور موٹر کاریں استعمال کرتے ہوں۔ سامعین شاعری کو کورس کے ذریعہ قبول کرنے کو اس لئے تیار ہیں۔ کیونکہ یہ بھی جدید زندگی سے کافی دور کی چیز ہے وجہ یہ ہے کہ جدید سامعین کورس کو ڈراما نہیں بلکہ شاعری سمجھتے ہیں اور بالآخر سامعین اس شاعری کو قبول کرتے ہیں۔ جو ان کے کلاسیکی شاعروں کے رنگ میں نظر آتی ہے اور جس سے ان کے کان مانوس رہے ہیں۔ لیکن دراصل یہ وہ لے ہے۔ جو زبان کی ترقی کے ساتھ بے سُری ہو گئی ہے اور جس نے زبان کی ترقی کا ساتھ چھوڑ دیا ہے اب ہمیں یہ کرنا ہے کہ شاعری کو اس دُنیا میں واپس لانا ہے جس میں سامعین رہتے بستے ہیں۔ اور جس دنیا میں تھیٹر سے واپس آ کر وہ دوبارہ لوٹ آتے ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ ہم سامعین کو کسی ایسی غیر حقیقی دنیا میں لے جائیں جو ان کی اپنی دنیا سے قطعی الگ ہو اور جہاں پہنچ کر شاعری کی زبان استعمال کی جا سکے۔

ڈراما نگاروں کی آئندہ نسل سے جو کچھ میں چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ ہمارے تجربوں سے پورا استفادہ کر کے ڈراما میں ایسی زبان اور ایسے کردار پیش کریں کہ سامعین کو اسٹیج پر کام کرنے والے لوگ بالکل اپنی ہی طرح کے نظر آئیں اور وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ "ہم بھی تو شاعری میں بات کر سکتے ہیں" اس طرح وہ اجنبی اور مصنوعی دنیا سے بچ جائیں گے۔ اور ان کی معمولی روزمرہ کی بے کیف اور تیرہ و تار دنیا بدل کر جگمگا اُٹھے گی اگر شاعری ان کے لئے ایسا نہیں کر سکتی تو پھر وہ بذات خود ایک فرائڈ قسم کی آرائش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

اسی لئے میرے ذہن میں یہ خیال پک رہا تھا کہ اپنے دوسرے کھیل کے لئے میں کوئی ایسا موضوع چُنوں جو ہم عصر زندگی سے متعلق ہو۔ جس کے کردار ہمارے اپنے کردار ہوں۔ جو ہماری اس دنیا میں رہتے سہتے ہوں اور ہمارے ہی جیسے کپڑے پہنتے ہوں —— "دی فیملی ری یونین" (THE FAMILY REUNION) میں میرا بنیادی خیال یہی تھا کہ میں شاعری میں ایک ایسی ہیئت تلاش کروں جو جدید زندگی کے زیادہ سے زیادہ قریب ہو۔ اور جس میں عام باتیں۔ روزمرہ کی زندگی کے اقوال اور فقرے بغیر کسی لغویت اور نامعقولیت کے پیش کئے جا سکیں اور جس میں بے حد شاعرانہ زبان بغیر کسی دوسرے سے متاثر ہوئے استعمال کی جا سکے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس سلسلہ میں کچھ ترقی ضرور کی ہے' اس کھیل میں سوائے اخبار کے ایک مختصر حوالے کے نثر بالکل نہیں ہے میں نے روایتی کورس سے بھی پیچھا چھڑا لیا اور اس کی جگہ ایسے غنائی حصّے پیش کئے جو ایسے ایکٹروں کی زبان سے ادا کئے گئے جنھوں نے عام مکالموں میں بھی حصّہ لیا تھا۔ اور جن کے کھیل میں ایک علیحدہ پارٹ بھی تھا —— اب جبکہ میں اس بات کا اعتراف کر رہا ہوں کہ میں شاعری کی حیثیت سے اس کے غنائی حصّوں کو اب بھی پسند کرتا ہوں۔ مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ اس میں شاعری کچھ زیادہ ہی نمایاں رہی اس کے کچھ حصے اطالوی اوپرا کے ایریا (ARIA) کے رنگ میں لکھے گئے تھے۔ جن میں عمل صرف اس لئے رک جاتا ہے تاکہ سامعین غنائی ساز کی گت اور اس کے وقفہ سے محظوظ ہو سکیں "دی فیملی ری یونین" میں، میں نے ایسا شعری انداز اختیار کیا تھا۔ جو

ڈرامائی نہیں تھا۔ اور ڈرامہ کے سلسلے میں بھی میں نے زیادہ تر انحصار ایس چلیس (AECHYLUS) کے ساتھ ادبی ملاقات پر کیا تھا۔ اس لئے میں اپنے دوسرے کھیل میں کلاسیکل ڈرامہ کی ساخت اور وضع کے ہر حوالہ کو نظرانداز کرنا چاہتا تھا۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ شاعری برائے شاعری کو بھی ترک کرنا چاہتا تھا۔

میری خواہش یہ تھی اور اب بھی ہے کہ ایک ایسا منظوم ڈرامہ لکھا جائے جس میں سامعین اپنے دماغ کو کسی خاص ماحول میں لے جائے بغیر شاعری کو سُن سکیں میں ایک ایسا کھیل لکھنا چاہتا تھا جس میں سامعین غیر شعوری طور پر شعر کے بحر و وزن سے متاثر ہو سکیں۔ اور انہیں اس بات کا احساس ہی نہ ہو کہ جو کچھ وہ سُن رہے ہیں وہ سب کچھ شعر میں ہے۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ سامعین کو شاعری کا احساس صرف شدید جذبات کے موقع پر ہو۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ ایسے موقعوں پر وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ڈرامائی عمل ایک ایسے نقطہ پر پہنچ گیا ہے۔ جہاں کرداروں کی زبان از خود شاعری بن گئی ہے۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ حساس لوگوں کی زندگی میں ایسے موقع آتے ہیں۔ جب وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اگر وزن، بحر اور الفاظ ان کے پاس ہوتے تو وہ اپنے محسوسات کو بہتر طریقہ پر شعر ہی میں بیان کر سکتے تھے۔ میں اپنے تیسرے کھیل میں کہاں تک اور کس حد تک کامیاب ہوا اس کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اس کا فیصلہ تو آپ خود کریں گے۔ لیکن اتنا میں ضرور جانتا ہوں کہ اگر میں یہ بتا دوں کہ میری کوشش اس سلسلے میں کیا تھی تو شاید اس صورت میں آپ بہتر فیصلہ کر سکیں گے۔ یہ بات دیکھ کر مجھے یک گونہ اطمینان ہوا کہ کئی نقاد اس بات کا فیصلہ ہی نہ کر سکے کہ ڈرامہ نظم میں تھا یا نثر میں۔ اس سلسلہ میں میرا خیال یہ ہے کہ سامعین پر شعر کا غیر شعوری اثر اس کے تاثر کا ایک بہت ضروری حصہ ہے۔ اور اس کے استعمال کا بہترین جواز بھی!

اس سے قبل کہ میں اس سلسلے میں دلیلیں پیش کرتا چلا جاؤں اور یہ بتاؤں کہ شاعری سنجیدہ ڈرامہ کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتی ہے۔ میں ایک عظیم شعری ڈرامہ کے ایک سین کا مختصر تجزیہ کر دوں۔ یہ سین اس کھیل کا پہلا ہی سین ہے میں اس کو اس لئے مثال کے طور پر پیش کر رہا ہوں کہ یہ ایسے موقع پر آتا ہے، جہاں شدید لمحات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ کوئی ایسا سین بھی نہیں ہے جس میں آپ کو شعری عنصر کے حد درجہ نمایاں ہونے کی توقع ہو۔ یہ سین خالصتاً ڈرامائی معیار سے ایک مکمل افتتاحی سین ہے۔ ڈرامہ نگار اس سین سے اپنے کھیل کے لئے راستہ بناتا ہے۔ اور سامعین میں زبردست دلچسپی پیدا کرتا ہے مجھے یہ نہیں میں نے اسے اس لئے بھی چنا ہے کہ یہ ہملٹ کا پہلا سین ہے۔

جب ہم اسٹیج پر ہملٹ کے پہلے سین کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجہ نہیں جاتی وہ ہے انداز بیان کا حیرت انگیز انحراف۔ یہ ایک جامع سین ہے جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زائد نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں۔ اور اسی وقت ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے۔ اور کس کس انداز سے پہلی بائیس سطریں سادہ ترین الفاظ اور مانوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اس منزل تک پہنچنے کے لئے جہاں پہنچ کر وہ یہ بائیس سطریں لکھ سکا شکسپیئر کو اسٹیج کے لئے لکھتے لکھتے برسوں گزر چکے تھے۔ اس کی ابتدائی تحریروں میں ایسی مؤثر سادہ بیانی اور پُرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت مکالماتی انداز اور مقامی شاعری کو جیسا کہ رومیو جولیٹ میں نرس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر تضاد سے پیدا کیا گیا ہے، چست ڈرامائی مکالموں کی شکل میں ڈھالنے کے لئے برسوں ریاض کرنا پڑا۔

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ایسے شعر نہ لکھ سکے۔ جو بناوٹ سے پاک ہوں۔ جو صاف شفاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کے لئے نہیں سنتے بلکہ خود اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب آپ ہملٹ کے ابتدائی

شعر سنتے ہیں۔ تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ کردار نثر میں بول رہے ہیں یا نظم میں۔ شعر ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔ ہمیں اس موقع پر سوائے اس کے کچھ خبر بھی نہیں ہوتی کہ کہر آلود رات ہے۔ افسران ایلسی نور (ELSINORE) کی فصیل کی حفاظت کر رہے ہیں۔ اور چاروں طرف بدشگونی، اکتا دینے والا عمل ہو رہا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامہ میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ سامعین خوبصورت شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہو سکیں میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ مصنف اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا ورغلائے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ حقیقی ڈرامہ نگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے۔ اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈرامہ نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

موقع اور محل کے لحاظ سے موزوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق مختصر، چست اور بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر فوری ضرورت کے مطابق کرداروں کو واضح کرتے ہوئے اس سین کے شعر۔ شاہی درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد ایک آہستہ تر حرکت کے ساتھ سُبک رفتاری سے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔

"ہوریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا واہمہ ہے"

اور یہ حرکت بادشاہ کی روح (GHOST) کے نمودار ہونے کے فوراً بعد سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتی ہے۔

اے غاصب! رات کے وقت تو کون ہے؟

لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رکھیے کہ فعل "غصب" کے استعمال سے ڈرامہ کے پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ "ملک معظم" کا استعمال بڑی چابکدستی کے ساتھ ہمیں یہ بات دلاتا ہے کہ یہ روح کس کی ہے؟

"اسی طرح وہ غصہ کرتا ہوا دکھائی دیا تھا۔ جیسا وہ غصہ میں جھگڑتا ہوا پولینڈ والوں پر جو برف پہ چلنے والی گاڑیوں میں تھے وار کرنے لگا تھا"

یہاں ایک مرتبہ پھر "روح" کے نمودار ہونے کے بعد اور ہوریشیو کے جواب کے ساتھ بے ربط طریقے پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں۔ الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں۔—

"ہم اس کی ذلت کر رہے ہیں وہ اس قدر شاندار ہے اور ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں"

اور یہ سین مارسلیس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہنچ جاتا ہے۔—

"مُرغ کی بانگ سُن کر وہ غائب ہو گیا کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانہ میں
جب ہمارے بچانے والے حضرت عیسٰی کی پیدائش کا زمانہ آتا ہے۔
صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے"

اور پھر ہوریشیو کے جواب سے—

میں نے ایسا ہی کچھ سُنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی کرتا ہوں۔ مگر دیکھو صبح سُرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی دور مشرقی پہاڑی پر پڑی ہوئی اوس پر قدم قدم آ رہی ہے۔
ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیے۔

یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہائی ڈرامائی بھی لیکن یہ ڈرامائی اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے، جب ہم اس کا تجزیہ

کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقانہ نقش (PATTERN) ابھرتا ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کی نبض کو غیر شعوری طور پر دھیما بھی کر دیا ہے۔ اور تیز بھی۔ یہ بات دیکھئے کہ ہارٹیلس کے آخری الفاظ میں سوچے سمجھے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے۔ جب ہم یہ مصرعے پڑھتے ہیں ــــ

"مگر دیکھو، صبح سُرخی مائل چادر میں لپٹی
ہوئی، دور مشرقی پہاڑی پر پڑی
ہوئی اوس پر قدم قدم آ رہی ہے"

تو ہم ایک لمحہ کے لئے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات چیت سے کسی بدنظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغیرات قانون کے تابع رہتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ موسیقانہ اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھئے کہ ہوریشیو کے دو مصرعوں سے پہلے۔ جن کا میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے تمہید کے طور پر ایک سطر سادہ ترین مقامی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی ہے اور نثر بھی اور اس کے فوراً بعد وہ ایک بے ربط سی ترکیب استعمال کرتا ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

"ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیئے!"

اسٹیج کے فن اور موسیقی کے نقطۂ نظر سے عظیم شعری ڈرامہ میں دو رُخی اور یک رُخی نمونے کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہو گا۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات واضح کی جا سکتی ہے کہ شکسپیر نے اس موسیقانہ نمونے کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا۔ بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے لیکن اس ایک سین کا مطالعہ یہ بات دکھانے کے لئے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامہ کی شاعری صرف مکالموں کی آرائش ہی نہیں کرتی۔ جو بحیثیت ڈرامہ کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کئے جا سکتے ہیں۔ بلکہ یہ ڈرامہ کو بے انتہائی ڈرامائی کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لئے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ تھیٹر میں بیٹھ کر ہملٹ جیسے کھیل کو سُنتے اور دیکھتے ہیں۔ تو وہ اس بات سے بالکل بے خبر ہو جاتے ہیں۔ اور پھر اس کا اثر صرف و محض انہی لوگوں پر نہیں ہوتا۔ جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ میری مراد وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب لے کر نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ عظیم منظوم ڈرامہ کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ ایسے لوگ بھی غیر شعوری طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج ڈرامہ نگار کو ڈرامہ لکھتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیئے۔

اب تک نثر پر نظم کی فوقیت کے میں نے دو فوائد گنوائے ہیں، ایک تو شعری وزن کا برانگیختہ کرنے والا اثر جو غیر شعوری طور سُننے والوں پر ہوتا ہے اور دوسرا اسلوب کے گھٹتے بڑھتے موسیقانہ اثر سے، ڈرامے کے امکانات کو گہرا اور مضبوط کرنے کی قوت، ممکن ہے یہ چیزیں آپ کو ڈرامہ میں ایسے اضافے معلوم ہوں۔ جو اثر و تاثر میں شدت تو ضرور پیدا کر دیتے ہیں۔ لیکن اس کے اثر کو بدلتے نہیں ہیں۔ لیکن میں تو اس سے زیادہ کا دعویٰ خود بھی نہیں کرتا۔ میرا دعویٰ تو لے دے کے صرف اتنا ہی ہے کہ وہ ہر چیز جو اسٹیج پر نثر میں بیان ہو سکتی ہے وہ نظم میں بھی ہو سکتی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہو گا کہ نظم میں ڈرامائی وسعت نثر سے کہیں زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر میٹرلنک کے ڈراموں ہی کو لے لیجئے۔ وہ نثر میں لکھے گئے ہیں لیکن ان میں وہ تمام خصوصیات ہیں جو شاعری میں ہوتی ہیں۔ اور میٹرلنک کے ڈراموں کی اس خصوصیت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا لیکن نثر میں شاعرانہ ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ایک ڈرامہ نویس نظم کی بہ نسبت زیادہ یک رنگ اور زیادہ یکساں رہے۔ اسے حقیقت پسندی کو ترک کرنا ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ کردار نگاری کو بھی قربان کرنا پڑتا ہے۔ اور یہ ایسی مماثلت اور فرق کو اسٹیج کے کرداروں اپنے اور ان لوگوں کے مابین جنہیں ہم جانتے پہچانتے ہیں۔ قبول کرنے کا نتیجہ ہے کہ ہم ایک کھیل سے عظیم بالشان تاثرات حاصل کر سکتے ہیں۔ خواہ وہ کھیل المیہ ہو یا طربیہ۔

دراصل نثر میں شعری ڈرامہ کچھ تو شعری روایت کی وجہ سے محدود ہے اور کچھ ہمارے اس روایتی عقیدہ کی وجہ سے کہ "شاعری کے لئے کون سا موضوع مناسب ہے اور اس سے پیش کرنے کا کون سا موضوع مناسب ہے اور اسے پیش کرنے کا کونسا موزوں طریقہ ہے۔"

لیکن جہاں تک منظوم اور منثور ڈرامہ کے فرق کا تعلق ہے میں تو یہ کہوں گا کہ بڑا فرق یہی ہے کہ شعری نثر میں ڈرامہ کو زیادہ شاعرانہ پڑتا ہے اور عام نثر کے کھیل شعور و آگاہی کے اعتبار سے محدود ہوتے ہیں۔ یہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت جانی بوجھی دنیا میں لے جا سکتے ہیں اور اس طرح اس دنیا کے بارے میں ہمارے ادراک کو تیز تر کر سکتے ہیں۔ ہم اس میں اپنی دنیا کے متعلق بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔ انسانوں اور مختلف قسم کے لوگوں کے تعلقات اور اختلافات پر اس سے کہیں زیادہ جو کچھ ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں از خود دیکھتے ہیں روشنی ڈال سکتے ہیں اسی میں کرداروں کو ہماری معمولی فہم کے مطابق برتاؤ کرنا پڑتا ہے اور انہیں اس قسم کی زندگی کا نمائندہ بننا پڑتا ہے جس سے ہم عام طور پر آشنا ہوتے ہیں۔ منثور ڈرامے ہماری مروجہ شعوری زندگی کے ترتیب دار جذبات و محرکات کے غیر محدود پھیلاؤ اور ان احساسات کی (جن کو ہم صرف خفیف طور پر یا بمرعمل سے غیر ارادی علیحدگی کے لمحات میں دیکھ سکتے ہیں) بڑی حد تک حاشیہ آرائی تو ضرور ہوتی ہے .... لیکن یہ حاشیہ آرائی ڈرامائی شاعری کے عظیم تر شدید لمحات میں زیادہ گہرائی کے ساتھ پیش کی جا سکتی ہے۔ عظیم ڈرامائی شاعری عظیم ترین منثور ڈرامہ کے مقابلے میں احساسات کے وسیع تر پھیلاؤ کو بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ ایک منظوم کھیل میں (جیسا کہ نثر کے ڈرامہ میں ہوتا ہے) ڈرامہ نویس کے اشخاص کردار کے بالکل مطابق ہونے چاہئیں لیکن ان میں ایک پہلوداری ہوتی ہے۔ اور عام طور پر نامعلوم دنیاؤں کے بھی راستے کھل جاتے ہیں۔ اس میں الفاظ کے ذریعے ہی سے بیان کئے جا سکتے ہیں۔

جب میکبتھ اپنے مشہور الفاظ جو یوں شروع ہوتے ہیں۔ ادا کرتا ہے

"کل اور کل اور کل"

یا جب اوتھیلو کا اچانک اور غیر ارادی طور پر اپنے غصے سے بھرے ہوئے خسر اور اس کے دوستوں سے سامنا ہوتا ہے تو وہ یہ بے ساختہ خوبصورت الفاظ ادا کرتا ہے

اپنی چمک دار تلواروں کو رکھ دو ورنہ
شبنم انہیں زنگ خوردہ کر دے گی

تو ہم صرف یہ محسوس نہیں کرتے کہ شکسپیئر نے یہ مصرعے صرف اس لئے لکھے ہیں۔ کہ خوبصورت مصرعے اس نے کہہ رکھے تھے۔ اور وہ ان کو کہیں نہ کہیں استعمال کرنا چاہتا تھا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے۔ کہ وہ کردار سے متعلق "غیر ضروری" ہیں۔ بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب مصرعے ایک طرح سے کردار سے بہت آگے اور بلند ہیں وہ الفاظ جو میکبتھ نے ادا کئے ہیں۔ کمزور انسان کی ذہنی پریشانیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بے دلی کے ساتھ خواہشات سے مجبور ہو گیا ہے۔ اور جس کی بیوی نے اپنی خواہشات اس پر ٹھونس دی ہیں۔ اور جس نے خود مر کر اسے بالکل تنہا اور بغیر کسی وجہ کے اکیلا چھوڑ دیا ہے، اوتھیلو کے بول، طنز، وقار اور بے خوفی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ ہمیں اس بات کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ رات کا وقت ہے لیکن یہ مصرعے اس انسان کے مافی الضمیر اور اندرون کو ظاہر کرنے کے علاوہ، کردار سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اور ایک لمحے کے لئے زندگی، عبادت اور رقص کی بلندیوں تک، ایک خاص شگفتگی کے ساتھ جو عظیم شاعری کا خاصہ ہے بلند ہو جاتی ہے۔ اس شگفتگی اور خوش طبعی کے پیچھے عظیم تر سنجیدگی کا ایک سیلاب رواں دواں نظر آتا ہے حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامائی شاعری کی عظمت کا نتیجہ ہے کہ وہ ہمیں ایک دم حقیقت کی کئی سطحیں دکھا دیتی ہے۔

ہم پچھلی نسلوں سے "خیالات کے ڈرامہ" کا تسلط اور غلبہ رہا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ڈرامہ نویس کے سامنے کوئی سیدھا سادا قول محال قسم کا

لائحہ عمل ہو یا پھر وہ کوئی ایسا مسئلہ اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہو۔ جسے وہ خود اپنے طریقہ پر حل کر سکیں۔ یا پھر اس کے سامنے کوئی انسانی نمونہ یا مثالی موقعہ و محل ہو جسے وہ ڈرامہ میں دکھانا چاہتا ہو۔ سامعین اور نقاد اس کی تشریح چاہتے ہیں۔ وہ پوچھتے ہیں کہ آخر وہ کونسا خیال ہے۔ جسے ڈرامہ نویس بیان کرنا چاہتا ہے۔ سامنے کے اس ریمارک کے پیش نظر کہ شاعری خیالات سے پیدا نہیں ہوتی۔ بلکہ الفاظ سے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ڈرامہ خیالات سے پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ "انسان" سے وجود میں آتا ہے ایک سنجیدہ قسم کے نقاد نے میرے تازہ ترین ڈرامہ کی پہلی رات کو مجھ سے یہ سوال کیا کہ میرے کھیل کے معنی اور اس کا مفہوم کیا تھا۔ میں نے اس کا جواب یہ دیا کہ میرا مقصد "کمتر" کی تشریح "عظیم تر" کے الفاظ میں کرنا تھا۔ آپ کا خیال ہے کہ شکسپیر کیا جواب دیتا۔ کہ اگر اپنی نوٹ بک اور پنسل لے اس کے پاس جاتے اور ہملٹ کی پہلی رات کو اس سے یہ سوال پوچھتے کہ صاحب! ہملٹ ڈرامہ کا مفہوم اور کیا مقصد تھا۔ میرا اپنا ایمان یہ ہے کہ شاعری اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتی ہے جس سے مصنف بھی بذات خود واقف نہیں ہوتا۔ یہ سوال کہ مصنف کا اس سے کیا مطلب ہے۔ یا نظم لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں اس کا مفہوم تھا۔ بذات خود ایک مہمل اور بے معنی سا سوال ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہملٹ یا کنگ لیئر جیسے ایک خیال یا ایک تصور کی تعبیر ہیں۔ ایسے کھیلوں کا تو کام بس صرف اتنا ہے کہ وہ خیالات و تصورات کو سننے اور پڑھنے والوں کے سامنے اشارتاً پیش کر دیں میرا عقیدہ ہے کہ اگر لکھنے والا اپنی رائے دینے اپنا نظریہ پیش کرنے یا اپنی روش کو منڈھنے کی کوشش کرنے لگے، تو وہ کبھی بھی تخلیقی برانگیختگی اور قوت پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ کھیل میں یہ سب چیزیں ہوں۔ لیکن ایک عظیم کھیل مختلف قسم کے لوگوں کو مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس میں لاتعداد معنی و مفہوم کی صلاحیتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اس میں حد درجہ پہلوداری ہوتی ہے۔ اس کی ایک ایک بات سے مختلف مطلب نکلتے ہیں۔ اور اس میں ہر نسل کے لئے نئے اور تازہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ عظیم تخلیق میں تخیل کیا کیا کرشمہ سازیاں دکھاتا ہے اور کیا کیا معنی اپنے اندر چھپا رکھتا ہے۔ وہ ہر دفعہ نئی آن اور نئی شان کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شکسپیر ان تمام تنقیدوں اور تفسیروں کو جو گزشتہ تین سو سالوں میں اس کی تخلیقات پر لکھی گئی ہیں پڑھتا تو کیا آپ کا خیال ہے کہ وہ کسی ایک نقاد کو یا اس نقاد کے تحریر کو وہ کسی ایک جملہ کو دیکھ کر کہہ اٹھتا کہ بس اس آدمی نے مجھے سمجھا ہے۔ میرا مطلب بھی یہی تھا۔ بلکہ وہ تو واقعی اپنے نا مختتم اور متنوع معنی کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتا۔ اور اس بات کا صدق دل سے اعتراف کر لیتا کہ وہ بذات خود ان تمام معانی سے واقعی ناواقف تھا۔ اور آخر میں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتا کہ صاحب مجھے معلوم نہیں۔ ... ممکن ہے آپ ٹھیک ہوں۔

یہی وہ چیز ہے جو تخلیقی تحریر کی دوامی اور عارضی اقدار میں امتیاز کرتی ہے۔ عارضی اقدار پر مصنف قطعیت کے ساتھ یہ جانتا ہے کہ اس کا کیا مطلب تھا۔ اور اگر اس پر بھی سامعین اس بات کو نہیں سمجھ پاتے تو مصنف اپنی کوشش میں ناکام رہتا ہے اور چونکہ اس کے سامنے ایک متعین مقصد ہوتا ہے ظاہر کرنے کے لئے ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے اس لئے جب وہ حالات جس میں لکھا گیا تھا۔ بدل جاتے ہیں، تو اس کی تخلیق میں دلچسپی اور جاذبیت ختم ہونے لگتی ہے۔ لیکن ایک حقیقی اور تخلیقی تحریر میں مصنف ایسی چیز پیش کرتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ صرف خداوند تعالیٰ ہی مخلوق کو سمجھ سکتے ہیں انسانی تخلیق میں انسان تو صرف ایک آلہ ہے۔ ایک ذریعہ ہے، ضروری نہیں کہ مرد اور عورتیں صرف اس بنا پر کہ انہوں نے بچہ جنم دیا ہے اسے اچھی طرح سمجھ بھی لیں۔ سمجھنے کے لئے سیکھنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ اگر یہ بات جسمانی نسل کے اعتبار سے غلط ہے، میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ نثر کی بہت سی تخلیقات ایسی ہیں جن میں یہ خصوصیت فراوانی کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ حالانکہ مجھے اب بھی اس بات پر شبہ ہے کہ ڈون کیوزو... (DON QUISOTE) اتنا ہی لازوال اور پہلودار ہے۔ جتنا کہ فاؤسٹ۔ یا وہ آئندہ ایک ہزار سال تک زندہ رہ سکے گا۔ کیونکہ شاعری جہاں نثر کے مقابلے میں اظہار بیان اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے اور جس کے حضور میں شاعر کو سر بسجدہ ہونا پڑتا ہے۔ وہاں وہ غیر شعوری طور پر بے حد و حساب قوتوں کو بھی جگا دیتی ہے۔ اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بھرپور طمانیت کو ہم تھیٹر سے توقع رکھتے ہیں۔ وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے۔

اُردو کے منظوم افسانوی ڈرامے

(اُونیسویں (۱۹) صدی میں)

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

اونیسویں صدی کے وسط تک اُردو میں منظوم افسانے بالعموم مثنوی کی صورت میں لکھے گئے ہیں۔ نظامی دکنی کے زمانے سے کر نواب واجد علیشاہ کے ابتدائی دَور تک منظوم افسانے ایک خاص ڈگر پر چلتے رہے۔ ان میں موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے کوئی نمایاں تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔ لیکن واجد علیشاہ کے آخری عہد میں لکھنؤ کے زندہ دل اور من چلے شاعروں نے جہاں اُردو کے اصناف شعر میں ریختی اور واسوخت کا اضافہ کیا وہاں داستان کی قدیم ہیئت میں بھی تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی۔

رنگیلے پیا جانعالم کا عہد (۱۲۶۲/۱۸۴۷ تا ۱۲۷۱/۱۸۵۶) رقص و سرود و عیش و نشاط کا عہد تھا۔ ان کے دور میں اہل لکھنؤ پر زندگی فی الواقع سہل رہی ہو یا نہ رہی ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان کے عہد میں لوگ عام طور پر "بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" پر حسبِ مقدور عامل تھے۔ سوداؔ نے دہلی کی فضا میں کہا تھا ؎

فکرِ معاش، عشقِ بتاں، یادِ رفتگاں　　دو دن کی زندگی میں بھلا کیا کرے کوئی

لیکن لکھنوی شعراء نے اپنے ذہن پر فکرِ فردا کا بار نہیں ڈالا، فکرِ معاش و یادِ رفتگاں سے ان کا کچھ زیادہ تعلق نہ تھا، ہاں "عشقِ بُتاں" البتہ ان کا محبوب مشغلہ تھا۔ مشغلہ اس لئے کہ یہاں اوّل تو ہر بوالہوس نے حُسن پرستی شعار کر لی تھی اور آبروئے شیوۂ اہلِ نظر باقی نہیں رہی تھی۔ دوسرے عشق و محبت کا معیار اہلِ لکھنؤ کے نزدیک بوس و کنار اور چُوما چاٹی سے زیادہ بلند نہ تھا لکھنؤ کی عیش کوش محفلوں کی رونق افروزی میں حسن نسوانی اور رقص و موسیقی کا بڑا ہاتھ تھا۔ سوانگ، رہس اور نوٹنکی اہل لکھنؤ کے پسندیدہ تفریحی مشاغل بن گئے تھے۔ اور انھیں مشغلوں کے تعلق سے اہلِ لکھنؤ کو منظوم داستانوں کو اسٹیج پر تمثیل کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اردو میں داستانوں کی کمی نہ تھی۔ مثنوی کے روپ کے متعدد قصے قبول عام حاصل کر چکے تھے۔ اور ان کے اکثر اشعار زباں زد خلائق تھے۔ لیکن ان مثنویوں میں وہ مکالمات موجود نہ تھے جو کرداروں کے ذریعے منظوم قصّوں کو اسٹیج پر لے جانے میں مدد کرتے ——— اس لئے اس کی ہیئت میں رد و بدل ناگزیر تھا۔

نواب واجد علیشاہ جو کہ اونیسویں صدی کے عین وسط میں رقص و سرود و شعر و سخن کے میر مجلس تھے اور جو سوانگ و رہس سے غیر معمولی دلچسپی رکھتے تھے۔ سب سے پہلے اس طرف متوجہ ہوئے اور مثنوی میں مکالمات داخل کرنے کی کوشش کی انھوں نے "فسانۂ عشق" کے نام سے ایک عشقیہ داستان نظم کی اور کچھ دنوں بعد اس میں مختلف کرداروں کا لحاظ رکھ کر منظوم مکالمے شامل

کرکے ناٹک کی شکل دے دی۔ یہی ناٹک اردو میں منظوم ڈرامے کا نقش اولین ہے جو اسٹیج کرنے کی غرض سے مرتب ہوا اور جسے بادشاہ وقت نواب واجد علیشاہ نے خود رہس کی صورت میں تمثیل کیا۔ مثنوی فسانۂ عشق آجکل نایاب ہے رامپور کے کتب خانے میں البتہ اس کا ایک مطبوعہ نسخہ ہے۔ جسے مددعلی نے مطبع مصطفائی لکھنؤ سے شائع کیا تھا۔ غالباً یہی پہلا ایڈیشن ہے اور اس کے بعد یہ مثنوی دوبارہ شائع نہیں ہوئی۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان کے وزن و طرز پر لکھی گئی ہے اس میں ۱۸×۲۲/۸ سائز کے ۱۰۳ صفحات اور ہر صفحہ میں ۱۲ سطریں ہیں۔ اس مثنوی کی ڈرامائی صورت کا البتہ کوئی نسخہ اب تک دستیاب نہیں ہوا۔[۱]

اردو کا پہلا منظوم ڈراما جو محض تاریخی نہیں بلکہ ادبی و فنی اہمیت بھی رکھتا ہے اور آج تک کتابی صورت میں موجود ہے سید آغا حسن امانت کی اندرسبھا ہے۔ بعض محققین نے رستم و سہراب کو پہلا منظوم ڈرامہ قرار دیا ہے لیکن اس کی حیثیت محض تاریخی ہے۔ امانت کو اپنے ایک دوست اور شاگرد حاجی مرزا عابد علی عبادت کی تجویز پر اندرسبھا لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اور بقول بادشاہ حسین ۱۲۶۶ھ سے فکر شروع ہوئی اور ۱۲۶۷ھ میں اندرسبھا مکمل ہوگئی۔ عشرت رحمانی نے بھی اندرسبھا کا سال تصنیف ۱۲۶۶ھ اور ۱۲۶۷ھ کے درمیان قرار دیا ہے۔ ناٹک ساگر کے مصنفین نورالٰہی محمد عمر نے بھی اندرسبھا کی تصنیف کا یہی زمانہ بتایا ہے لیکن امانت کا جو دیوان خزائن الفصاحت کے نام سے خود اُن کے بیٹے سید حسن لطافت نے مرتب کیا ہے اور جو ۱۲۷۸/۱۸۶۱ میں لکھنؤ سے شائع ہوا ہے اس کے پیش لفظ میں اُن کے بیٹے نے اندرسبھا کا سال تصنیف ۱۲۶۵/۱۸۴۹ بتایا ہے۔[۲]

اب تک حسن لطافت کا قول زیادہ مستند خیال کیا جاتا تھا۔ لیکن بعد کے تحقیقی شواہد نے ثابت کیا کہ اندرسبھا دراصل ۱۲۷۰ھ ہی میں مکمل ہوئی۔ اور پہلی بار ۱۲۷۰ھ میں شیخ رجب علی تاجر کتب کی فرمائش پر لکھنؤ سے شائع ہوئی پھر اسے وہ قبول عام حاصل ہوا کہ مختلف علاقائی زبانوں میں اس کے ترجمے ہوئے اور اس کی شہرت بیرون ہند و پاک یورپ تک پہونچی۔ صرف انڈیا آفس میں اس کتاب کے چالیس نسخے ہیں ان میں ایک جرمن زبان میں بھی ہے جو ۱۸۹۲ء میں شائع ہوا ہے۔[۳]

موضوع کے اعتبار سے اندرسبھا پر مافوق فطرت عناصر کا غلبہ ہے اور اس میں سبز پری اور شہزادہ گلفام کی عشقیہ داستان نظم کی گئی ہے۔ لیکن یہ صرف اردو کے پہلے قدیم ترین ڈرامے کی خصوصیت نہیں ہے بلکہ دنیا کے تمام قدیم ڈرامے اسی قسم کی ماورائی قصوں پر مشتمل ہیں۔ یونانی اور ہندوستانی ڈرامے کے قدیم ترین مرکز میں دونوں ملکوں کے قدیم ترین ڈراموں میں اصنام پرستی اور دیومالا کا گہرا اثر ہے؛ بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانوی فضا یا دیومالا اور ڈرامے کا گہرا تعلق ہے۔ صرف انھیں مقامات پر قدیم ڈرامے کو فروغ نصیب ہوا جہاں دیومالا اور مافوق فطرت سے گہری دلچسپی لی جاتی تھی۔ رفتہ رفتہ دوسرے اصناف سخن کی طرح ڈرامہ بھی زندگی سے قریب تر ہوگیا اور آخر واقعیت و حقیقت اس کے پلاٹ کا اہم جزو بن گئے۔ لیکن داستان طرازی کے اثرات سے وہ یکسر کبھی خالی نہیں ہوا۔ ادبی تنقید کے باوا آدم ارسطو نے ڈراما کے چھ اہم اجزاء گنوائے ہیں اور ان میں قصے کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس کے نزدیک داستان خواہ کتنی ہی موہوم کیوں نہ ہو لیکن بغیر اس کے ڈراما وجود میں نہیں آسکتا۔ ڈرامے میں قصے کے تسلسل کو برقرار رکھنا ضروری ہے[۴] چنانچہ سنسکرت و قدیم یونانی زبانوں کے تمام ڈراما نگاروں نے کسی نہ کسی

---

[۱] اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید صفحہ ۱۳۷ مصنفہ عشرت رحمانی

[۲] لکھنؤ کا دبستان شاعری صفحہ ۴۴۷ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مطبوعہ اردو مرکز

[۳] اردو میں ڈراما نگاری صفحہ ۹۴ از بادشاہ حسین مطبع تاج بک ڈپو لاہور [۴] بوطیقہ مترجم عزیز احمد

داستان ہی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہی حال قدیم اردو ڈراموں کا ہے اُن میں کوئی نہ کوئی قصہ نظم کیا جاتا ہے اور یہ قصہ اکثر مافوق فطرت کرداروں کی مدد سے تیار کیا جاتا ہے۔ اندر سبھا اس کی واضح مثال ہے اس میں جن مقامات و کردار کا ذکر آیا ہے وہ ہماری گوشت پوست والی دنیا سے تعلق رکھنے کے بجائے بالعموم محض خیالی اور توہماتی دنیا سے ربط رکھتے ہیں لیکن یہ نتیجہ نکالنا کہ اندر سبھا کی کوئی معاشرتی یا تہذیبی و تاریخی اہمیت نہیں ہے، غلطی ہے۔ اندر سبھا پر ماورائی فضا کے باوجود روح عصر کا پورا پورا سایہ ہے اس لئے اسے نیم حقیقی اور نیم خیالی واقعات کا مجموعہ سمجھنا چاہیئے۔ بقول شرر لکھنوی اندر سبھا مشرقی تمدن بالخصوص لکھنوی تمدن کا آخری مرقع ہے [۱]

نواب واجد علیشاہ کے عہد تعیش کی جتنی مکمل تصویر اندر سبھا میں ملتی ہے وہ کہیں اور نظر نہیں آتی۔ خود اندر سبھا کا نام ہی واجد علی کے عہد کی غمازی کرتا ہے اندر سبھا رنگیلے پیا جانِ عالم کے رنگین و نشاط خیز زمانے کی یادگار ہے اور رنگیلے پیا جان عالم کا دربار راجہ اندر کے اکھاڑے سے کسی طرح کم نہ تھا [۲] پری جمالوں اور زہرہ جبینوں کا جو مجمع اُن کے دربار میں تھا اسے اندر سبھا کے سوا کسی اور سبھا سے تعبیر ہی نہیں کر سکتے۔

اندر سبھا نہ تو واجد علی کے حکم سے لکھی گئی اور نہ اندر سبھا کا مصنف واجد علی شاہ کے دربار سے وابستہ رہا لیکن یہ مسلّم ہے کہ اندر سبھا میں جس پری خانے کو پیش کیا گیا ہے وہ لکھنؤ بالخصوص واجد علی کے پری خانے کے سوا اور کہیں نہیں ہے اس میں واجد علی شاہ کے عہد کی ایسی مکمل تصویر کشی ہے کہ اس کی تاریخی اور تہذیبی اہمیت کو کسی وقت بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بقول پروفیسر وقار عظیم "ہمارے ڈرامے کا سارا ادبی اور فنی تمثیل اندر سبھا سے ماخوذ ہے۔ اور اردو ڈرامے کی اکثر روایات اندر سبھا ہی کی دی ہوئی روایتوں پر قایم ہیں [۳]

اندر سبھا کی داستان اگرچہ امانت کی طبعزاد خیال کی جاتی ہے لیکن پلاٹ پر غور کرنے سے صاف پتہ چلتا ہے کہ وہ اس دور کی مشہور و مقبول مثنویوں کے مضامین پر مشتمل ہے۔ میر حسن کی مثنوی سحر البیان کا اثر اندر سبھا پر سب سے زیادہ ہے۔ سحر البیان۔ امانت کی پسندیدہ مثنوی معلوم ہوتی ہے اور اندر سبھا کی داستان کا تجزیہ کرنے سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی داستان کی ترتیب میں شہزادہ بے نظیر اور بدر منیر کی داستانِ معاشقہ سے خوشہ چینی کی ہے۔ اندر سبھا کی سبز پری، سحر البیان کی نجم النساء سے مشابہ ہے اور شہزادہ بے نظیر کے ہجر و فراق کی صعوبتیں شہزادہ گلفام کی مصیبتوں سے ملتی جلتی ہیں [۴]

اندر سبھا کی داستان کا خلاصہ یہ ہے کہ راجہ اندر نے ایک دن تمام پریوں کو رقص و سرود کی محفل میں شریک ہونے کی دعوت دی۔ تمام پریاں دربار میں حاضر ہوئیں لیکن سبز پری سیر کرتی ہوئی ایک نظر فریب باغ میں جا نکلی۔ دیکھا کہ ایک شہزادہ گلفام نامی محوِ خواب ہے۔ صورت دیکھتے ہی دل و جان سے عاشق ہو گئی اور کالے دیو کی مدد سے شہزادے کو اٹھوا لے گئی۔ شہزادہ خواب سے بیدار ہوا تو اپنے آپ کو طلسم خانۂ حیرت میں پایا۔ ملول و پریشان ہوا۔ سبز پری سامنے آئی اور اس نے اپنی دلدہی کی ساری داستان بیان کی۔ شہزادہ بھی پری کا عاشق ہو گیا اور راجہ اندر کے دربار کی سیر کا مشتاق ہوا۔ سبز پری اس آدم زاد کو اندر کی محفل میں

---

[۱] مشرقی تمدن کا آخری نمونہ از شرر لکھنوی

[۲] اندر سبھا از امانت۔ مرتبہ وقار عظیم صفحہ ۳۲، ۳۳

[۳] یادِ ایام از عبدالرزاق کانپوری صفحہ ۲۲۳ مطبع عبدالحق [۴] اردو میں ڈرامانگاری از بادشاہ حسین صفحہ ۸۸

لے گئی اور درختوں کی آڑ میں چھپا دیا۔ ناگاہ لال دیو کی نظر پڑی اور اس نے اندر سے سارا راز فاش کر دیا۔ اندر اس خبر سے غضب آلود ہو گیا اور گلفام کو کوہ قاف کے ایک کنوئیں میں قید کر دیا۔ سبز پری کو گلفام کی جدائی شاق تھی وہ دیوانہ وار پھرتی رہی اور جوگن کے روپ میں اپنے محبوب کی تلاش میں نکلی۔ اتفاقاً کالے دیو سے ملاقات ہو گئی اور وہ اس جوگن پر عاشق ہو گیا۔

ایک دن راجہ اندر اور کالے دیو میں سبز پری کے حسن و جمال کا ذکر آیا اور جوگن کو دربار میں طلب کیا گیا۔ جوگن نے راجہ اندر کو اپنے رقص سرود سے کچھ اس درجہ متاثر کیا کہ وہ منہ مانگا انعام دینے پر رضامند ہو گیا۔ جوگن نے موقع سے فائدہ اٹھایا اور گلفام کے عشق کا حال سنا کر اس کی رہائی کی درخواست کی۔ راجہ اندر چونکہ زبان دے چکا تھا اس لئے گلفام کو آزاد کر دیا اور ایک مدت کے بعد دو بچھڑے ہوئے پھر مل گئے۔

اس قصے کے اکثر اجزاء مثنوی سحر البیان کے قصے سے ملتے جلتے ہیں لیکن فنی اعتبار سے میر حسن کی مثنوی کا مقام اندر سبھا سے بہت بلند و برتر ہے۔ نہ صرف زبان و بیان، بلکہ قصے کے اعتبار سے بھی شہزادہ بے نظیر اور بدر منیر کی داستان کو سبز پری و گلفام کی داستان زیادہ دلکش اور لگا رنگ ہے۔ میر حسن کا بنیادی مقصد ایک قصہ کو شعوری طور پر نظم کرنا اور اس طرح نظم کرنا تھا کہ وہ نثری قصے سے بھی زیادہ مؤثر و دلکش ہو سکے۔ لیکن امانت رقص و سرود کی محفل میں نیا سماں باندھنے کے لئے قصہ کو زیادہ نئے نئے گانوں کے مواقع فراہم کرنا چاہتے تھے اس میں وہ کامیاب ہوئے۔ اندر سبھا کا مطالعہ صاف پتہ دیتا ہے کہ امانت کا زور قصے میں تسلسل اور دلچسپی پیدا کرنے میں نہیں بلکہ طرح طرح کے گانوں کی اختراع و ایجاد میں صرف ہوا ہے بقول ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی "اندر سبھا کی ساری دلچسپی ان گانوں کے محور پر گھومتی ہے جو مختلف پریاں اور دیو کردار گاتے ہیں ان میں غزلیں، ٹھمریاں، بسنت اور ہولیاں ہیں جو عام پسند راگ ہیں۔"[1] پروفیسر وقار عظیم نے لکھا ہے کہ: "اندر سبھا میں شروع سے آخر تک امانت کے ذہن سے یہ بات نہیں نکلتی کہ یہ سبھا ایک نئے انداز کی محفل رقص و سرود ہے یہ بات وہ سامع اور ناظر کو بھی بار بار یاد دلانا چاہتے ہیں کہ یہ ساری انجمن آرائی محض رقص و نغمہ کی خاطر ہے۔"[2] چنانچہ اندر سبھا میں گانا اور موسیقی کے جوہر دکھانے کے لئے قصہ کو بادل ناخواستہ جلد جلد ختم کرنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔ اس میں موسیقی کا جو لطف ہے وہ قصے کا نہیں ہے قصہ تو محض مختلف گانوں اور نغمہ سرائی کے موقعوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرنے کا ذریعہ ہے۔ امانت کا مقصد اپنے سامعین و قارئین کے ذہنوں پر قصے کا اثر نہیں بلکہ گانوں کا اثر چھوڑنا تھا اور وہ اس میں کامیاب ہوئے۔

لیکن منظوم ڈرامے کی صورت میں یہ داستان فنی حیثیت سے قابل توجہ ہے ——— ڈرامے میں قصہ کہنے والے مختلف کردار ہوتے ہیں اور وہ اپنے ماحول، عمر، مزاج، نفسیات اور جنس کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈرامائی نظموں میں کرداروں کے مکالمات کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ مکالموں کی کامیابی دراصل ڈرامے کی کامیابی ہے۔ امانت نے پورا قصہ منظوم مکالموں کی صورت میں پیش کیا ہے، اور کمال یہ ہے کہ ہر کردار اور ہر مکالمہ کے لئے مقتضائے حال کے مطابق مختلف اوزان میں اشعار کہے ہیں اور گانے کے لئے ان کے راگ اور دھن کا بھی تعین کر دیا ہے اور اسی لئے داستان کے فن پر پوری نہ اترنے کے باوجود اندر سبھا اردو کا پہلا مکمل منظوم ڈرامہ ہے جس میں قدیم طرز کی ایک داستان نظم کی گئی ہے اس کی تقلید میں کئی سبھائیں لکھی گئیں۔ مثلاً مداری لال کی اندر سبھا، افسوس کی بزم سلیمان اور حیدر کی جشن پرستان وغیرہ[3] لیکن ان میں سے کوئی بھی فنی و ادبی حیثیت سے امانت کی اندر سبھا کو نہیں پہونچی۔

اندر سبھا سے منظوم داستانوں کی ہیئت میں تبدیلی کا آغاز ہوا اور پھر اندر سبھا کچھ اس درجہ مقبول ہوئی کہ داستانوں

---

[1] لکھنؤ کا دبستان شاعری ص ۴۹۰

[2] آغا حشر اور اُن کے ڈرامے ص ۲۸

[3] لکھنؤ کا دبستان شاعری ص ۴۹۰

کو منظوم ڈراموں کی صورت میں لکھنے کا رواج عام ہو گیا۔

اندر سبھا پہلی مرتبہ ۱۸۵۳ء میں اسٹیج ہوئی اس کے بعد ۱۸۸۰ء تک متعدد ڈرامائی منظوم قصے لکھے گئے اور بمبئی و بنگال کی تھیٹریکل کمپنیوں کی کوشش سے متمثل ہوتے رہے۔ یہ قصے بالعموم فارسی اور اردو کے مروجہ قصوں سے ماخوذ ہوتے تھے۔ ان منظوم ڈراموں کی تصنیف و تالیف اور ترویج و اشاعت میں پارسی، مسلمان اور ہندو بھی شریک تھے۔ لیکن چونکہ تھیٹر کمپنیوں کے اکثر مالکان پارسی تھے اس لئے قدیم منظوم ڈرامے بالعموم انھیں سے منسوب ہو گئے۔ ۱۸۵۳ء اور ۱۸۸۰ء کے درمیانی زمانے میں منظوم ڈراما لکھنے والوں میں نواب علی نفیس کانپوری مصنف شیریں فرہاد۔ شیخ پیر بخش کانپوری مصنف ناگر سبھا۔ حکیم حسن مرزا برقؔ مصنف گل جانفزا۔ الف خاں حبابؔ رامپوری مصنف کنور سین چتر ابکاؤلی اور طلسم الفت اور نوشیروان جی مہروان جی آرام وغیرہ کے نام ملتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ شہرت آرامؔ کو حاصل ہوئی۔ بات یہ ہے کہ آرام ہی نے سب سے پہلے ۱۸۷۱ء کے قریب خورشید اور نورجہاں نامی دو ڈراموں کو گجراتی سے اردو میں منتقل کر کے اسٹیج کیا اور اس کے بعد انھوں نے اردو نظم و نثر میں متعدد ڈرامے لکھے اور اسٹیج کرائے۔

منظوم ڈراموں میں بے نظیر و بدر منیر، جہاں گیر شاہ گوہر، چھل بٹاؤ موہنا رانی۔ شکنتلا۔ پدماوت اور لیلیٰ مجنوں وغیرہ آرام کے نام سے مشہور ہوئے۔ ۱۹۰۰ء تک تھیٹر کی کمپنیوں کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ اسٹیج کو کچھ اور ترقی یافتہ بنایا گیا۔ نتیجتہً ڈراما لکھنے کا شوق بھی عام ہوا۔ اور انیسویں صدی کے آخر تک متعدد ڈراما نگار پیدا ہو گئے۔ ان میں رونقؔ بنارسی، غلام حسین ظریفؔ۔ طالبؔ بنارسی، حافظ محمد عبداللہ فتحپوری، مرزا نظیرؔ بیگ، قیسؔ فتحپوری خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ظریفؔ اوریجنل تھیٹریکل کمپنی کے لئے ڈرامے لکھتے تھے۔ اور ان کے نام سے نتیجۂ عصمت، خدا دوست، چاند بی بی۔ تحفۂ دلکشا، بلبلِ بیمار، تحفۂ دلپذیر، گل بکاؤلی، چترابکاؤلی حسن افروز، شیریں فرہاد، حاتم طائی، بدر منیر، ناصر ہمایوں، بزم سلیمان، چراغ الدین، نیرنگ عشق، اکبر اعظم، لیلیٰ مجنوں عشرت سبھا، فرخ سبھا، فریب فتنہ، علی بابا اور ماتم ظفر نامی منظوم ڈرامے ملتے ہیں۔ مرزا نظیر بیگ لائٹ آف انڈیا کمپنی میں ملازم تھے۔ اور ڈراما نویسی میں محمد عبداللہ فتحپوری کے شاگرد تھے[1] ان کے ڈراموں میں نل دمن، فسانۂ عجائب، سرور سخن، ابو الحسن گلستان بے بہا، نتیجۂ محبت۔ سحر سامری، گلشن پاکدامنی، ماہی گیر، رام لیلا۔ نیرنگ عشق و حیرت انگیز وغیرہ قابل ذکر ہیں حافظ محمد عبداللہ ساکن فتحپور ہسوہ لائٹ آف انڈیا آفس میں تھیٹریکل کمپنی کے اداکار تھے۔ ان کے نام سے متعدد ڈرامے ملتے ہیں جس میں فرخ سبھا حافظ ستم ہامان، انجام ستم۔ فتنۂ خانم، بوقیس ناٹک، عاشق جانباز۔ ہیرا رانجھا، نورجہاں، انصاف محمود، زہرہ و بہرام جشن پرستان فسانۂ غمگین، مہر انگیز و قباد، سخاوت حاتم طائی، لیلیٰ مجنوں بہت مشہور ہیں[2] طالبؔ بنارسی وکٹوریہ کمپنی کے ڈراما نگار تھے ان کے نام سے اکرم ولاس۔ دلیر دل شیر، گوپی چند، نگاہ غفلت، ہریشچندر، لیل و نہار وغیرہ منسوب ہیں۔ محمد عبدالوحید قیسؔ متوطن چھتورا ضلع فتحپور کا تعلق کسی مخصوص تھیٹر کمپنی سے نہ تھا۔ مختلف کمپنیاں ان کے ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں۔ ان کے ڈراموں میں انجام نیک و بد نیرنگ الفت، خواب محبت پسندیدہ جہاں اور ضیا عالم و نورجہاں زیادہ مشہور ہیں[3] رونقؔ بنارسی پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی کے خاص ڈراما نگار تھے اور انھوں نے تقریباً پچیس ڈرامے لکھے ہیں۔

یہ تمام ڈرامے جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے سب کے سب منظوم ہیں اور قدیم طرز کے ہیں۔ ان سب میں کوئی نہ کوئی عشقیہ

---

[1] اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید صفحہ ۲۲۳ از عشرت رحمانی

[2] و[3] تفصیل کے لئے دیکھئے "اردو ڈرامے کے ایک قدیم فنکار حافظ محمد عبداللہ فتحپوری از راقم الحروف مطبوعہ نگار

داستان شامل ہے۔ قصوں کے اکثر پلاٹ دور دراز کے ملکوں اور بادشاہوں کے کرداروں سے متعلق ہیں۔ ڈراموں کے آغاز میں سہیلیوں کا ایک گروہ آتا ہے اور گاتا ناچتا ہے۔ ان میں بالعموم تین قسم کے گانے ہیں یعنی ایسے اشعار جنھیں تحت اللفظ پڑھا جاتا ہے غزلوں اور گیتوں کی دُھنیں۔ کرداروں کے اعتبار سے تمام ڈرامے تقریباً ایک جیسے ہیں۔ ہر ڈرامے کا ہیرو نیکیوں کا پُتلا اور اس کا مخالف برائیوں کا مرکز ہے۔ ان میں مزاح کا عنصر بھی ہوتا ہے لیکن اس پر بازاری مذاق اور ابتذال کا غلبہ ہے تمام ڈرامے نتیجہ خیز ہوتے ہیں اور عام طور پر نتائج اخلاقی اصلاح کے لئے مرتب کئے گئے ہیں۔ اکثر ڈراموں کے واقعات کی ترتیب و پلاٹ یکساں ہیں اور مختلف ڈرامانگاروں نے معمولی تغیر و تبدل کے ساتھ اپنے نام سے شائع کر دیا ہے۔

اور ان میں اکثر عوامی زبان استعمال کی گئی ہے قدیم ڈرامانگاروں کے اس گروہ میں رونق بنارسی کا نام سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے اس لئے صرف ان کا ذکر اس جگہ قدرے تفصیل کر کے قدیم منظوم ڈراموں کی تاریخی و ادبی قدر و قیمت کا تعین کیا جائیگا۔

رونق بنارسی کے نام، وطن، سن پیدائش و وفات اور ان کے ڈراموں کی تعداد سب میں مورخین و ناقدین میں اختلاف رائے ہے۔ لیکن پروفیسر سید حسن اور ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کے جو مقالات نوائے ادب جولائی ۱۹۵۳ء اور اکتوبر ۱۹۵۲ء میں بالترتیب شائع ہوئے ہیں ان سے رونق کے متعلق بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں اور ان کے متعلق کوئی رائے قائم کرنے میں واضح مدد ملتی ہے۔

لالہ سری رام نے خمخانۂ جاوید میں رونق کا نام محمود میاں لکھا ہے رام بابو سکسینہ نے اپنی تاریخ ادب اردو میں اس نام کے ساتھ صرف تخلص کا اضافہ کر دیا ہے۔ حکیم یوسف حسن نے اپنے ایک مضمون "ہندوستانی ڈراما" مطبوعہ نیرنگ خیال لاہور جولائی ۱۹۲۶ء میں رونق کا نام میاں محمود خاں لکھا ہے۔ عبدالسلام خورشید نے "اردو ڈراما" میں رونق کا نام منشی محمد میاں بتایا ہے۔ درد گورکھپوری نے اپنے ایک مضمون "اردو ڈرامے کا تدریجی ارتقاء" مطبوعہ آجکل بابت ستمبر ۱۹۵۲ء میں محمد حسین ادیب نے اپنے مقالے اردو ڈراما مطبوعہ ہمایوں جون ۱۹۳۴ء میں مجنوں گورکھپوری نے اپنی تصنیف "ادب و زندگی" میں اور پروفیسر وقار عظیم نے اپنے ایک مضمون "ڈراما آغا حشر سے پہلے" مطبوعہ "ماہِ نو" کراچی بابت جولائی ۱۹۵۳ء میں رونق کے معاصر احسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون "بہارستان" لاہور جون ۱۹۲۶ء میں اور نور الٰہی محمد عمر مصنفین ناٹک ساگر نے صرف رونق کا تخلص استعمال کیا ہے اور نام کا کوئی ذکر نہیں آیا۔ پروفیسر سید حسن نے "نوائے ادب" جولائی ۱۹۵۳ء کے ایک مقالے میں رونق کا نام منشی محمود میاں لکھا ہے لیکن ڈاکٹر نامی نے اکتوبر ۱۹۵۲ء کے "نوائے ادب" میں پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے منیجر کھرس کے ایک بیان سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ رونق کا پورا نام شیخ محمود احمد تھا۔ یہی نام کمپنی کے رجسٹروں میں بھی درج ہے۔ احمد دراصل ان کے باپ کا نام تھا اور میاں کا لفظ اضافی ہے۔ پارسی چونکہ مسلمانوں کو اکثر میاں کہتے ہیں اس لئے عرف عام میں ان کا نام محمود میاں پڑ گیا۔

رونق کا وطن اکثر مقالہ نگاروں نے بنارس بتایا ہے لیکن احسن لکھنوی نے اس کی تردید کی ہے اور انھیں دکنی خیال کیا ہے۔ حکیم یوسف حسن نے بھی انھیں دکنی بتایا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کا اصل وطن بنارس ہی تھا۔ صرف یہ کہ تلاش معاش میں ان کے والدین دکن میں عارضی طور پر رہنے لگے تھے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں رونق والدین کے سائے سے محروم ہو گئے اور اپنی نانی کے ہمراہ دکن سے پھر اپنے اصل وطن کا رخ کیا۔ لیکن کچھ ایسی معاشی دشواریاں پیش آئیں کہ ناگپور سے بمبئی چلے گئے اور وہیں تھیٹر کمپنی میں ملازم ہو گئے۔

ان کی پیدائش و وفات کے بارے میں اکثر مضامین نگار خاموش ہیں۔ سید حسن نے رونق کی تصانیف کی مدد سے ان کا سن وفات [illegible] متعین کیا ہے لیکن ڈاکٹر نامی نے وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے منیجر کھرس کے حوالے سے لکھا ہے کہ رونق نے اگست

سال کی عمر میں ۲۵-اپریل ۱۸۸۶ء مطابق ۱۹-رجب ۱۳۰۳ھ میں انتقال کیا۔ اس طرح وہ کم و بیش ۱۸۲۵ء میں پیدا ہوئے لیکن ڈرامانویسی کا کام انھوں نے ۱۸۷۹ء سے پہلے شروع نہیں کیا اس لئے کہ اس سے پہلے ان کے نام سے کوئی ڈراما نظر نہیں آتا۔ سید حسن نے ان کے ڈراموں کی تعداد ۲۲ اور ڈاکٹر نامی نے ۵۰ تک پہونچا دی ہے۔ دوسرے مصنفین نے صرف چند ڈراموں کا ذکر کیا ہے اور بعض باتیں لطیفہ بن گئی ہیں۔ مثلاً احسن لکھنوی نے رونق کی تصانیف و شاعری پر تنقید کرتے ہوئے ان کے ایک ڈرامہ "محمود شاہ کا تماشا" کا ذکر کیا ہے جسے رونق کی تصانیف کا گل سر سبد بتایا ہے۔ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید نے اس گل سر سبد کو بھی رونق کا ایک ڈرامہ سمجھ لیا ہے [1]۔

رونق کے جو ڈرامے عام طور پر اہم خیال کئے جاتے ہیں اور جن کے نسخے مختلف کتب خانوں میں ملتے ہیں، ان کی فہرست مختلف تاریخ تصنیف کے لحاظ سے یہ ہے:—

۱	بے نظیر و بدر منیر	۱۸۷۹ء
۲	لیلیٰ مجنوں	۱۸۷۹ء
۳	انجام الفت عرف ہمایوں ناصر	۱۸۸۰ء
۴	پورن بھگت	۱۸۸۰ء
۵	سیف السلیمان عرف معصوم معصومہ	۱۸۸۰ء
۶	ستم ہامان عرف ضرب عزرائیل	۱۸۸۰ء
۷	عاشق صادق عرف ہیر رانجھا	۱۸۸۰ء
۸	انصاف محمود شاہ عرف ظلم عمران	۱۸۸۲ء
۹	طلسم زہرہ عرف رنج کا بدلہ	۱۸۸۲ء
۱۰	فسانۂ عجائب عرف جان عالم آراء	۱۸۸۲ء
۱۱	عجائب پرستان عرف بہارستان عشق	۱۸۸۳ء
۱۲	طلسم الطلسم عرف جیسا بونا ویسا کھونا	۱۸۸۳ء
۱۳	خواب گاہ عشق عرف میرا دوست	۱۸۸۳ء
۱۴	خواب محبت عرف نادان کی دوستی جی کا جنجال	۱۸۸۳ء

ان کے علاوہ تقریباً اتنے ہی اور ڈرامے رونق کے نام سے ملتے ہیں لیکن ان کے سال تصنیف کا سراغ اب تک نہیں لگ سکا۔ ان میں سے بعض ڈرامے مزاحیہ انداز میں ہیں اور رونق کے علاوہ دوسرے ڈرامانگاروں سے بھی منسوب کر دئے گئے ہیں۔

رونق اور ان کے دوسرے معاصرین نے ۱۸۹۵ء تک یعنی آغا حشر کے ڈراموں سے پہلے جتنے بھی منظوم ڈرامے لکھے ہیں ان پر اندر سبھا کا تقلیدی رنگ صاف نمایاں ہے تمام قصے مثنویوں سے ماخوذ ہیں اور ان کا تعلق روزمرہ کی انسانی زندگی کے بجائے دیو مالا اور مافوق فطرت ہستیوں سے ہوتا ہے۔ ان کا بنیادی مقصد رقص و سرود کی محفلوں کے ذریعے تفریح و تفنن کا سامان مہیا کرنا ہے

[1] رونق بنارسی از ڈاکٹر عبدالعلیم نامی "نوائے ادب" اکتوبر ۱۹۵۳ء

یہی وجہ ہے کہ ڈراما اکثر فطری مکالمات کے بجائے طرح طرح کے گانوں سے مرصع کیا جاتا ہے اور جملہ اصنافِ سخن کسی نہ کسی طور پر داخل کر دیئے جاتے ہیں پھر بھی بعض قصّوں سے اخلاقی درستگی کا پہلو نکلتا ہے، ان میں اکثر حق و باطل کی جنگ اور نیکی و بدی کی کش مکش دکھائی گئی ہے لیکن اس کشاکش کے نتائج فطرت کے مطابق نہیں بلکہ مصنف کی خواہش کے مطابق رونما ہوتے ہیں۔ باطل کو ہمیشہ شکست اور حق کو ہمیشہ فتح ہوتی ہے۔ نیک ہمیشہ کامران و کامیاب اور بد ہمیشہ نامراد و برباد ہوتا ہے ——— اسی لئے ڈراموں کا اختتام زیادہ تر طربیہ ہوتا ہے، قصّے کے درمیان ہیرو جو ہمیشہ مثالی سیرت کا مالک ہوتا ہے عارضی طور پر رنج و مصیبت میں مبتلا ہوتا ہے لیکن انجام خوشی و خرمی پر ہی ہوتا ہے ۔ رونق بنارسی کے ڈرامے بھی اکثر اسی نوعیت کے ہیں وہ ادبی و فنی حیثیت سے بلند پایہ نہیں ہیں لیکن چونکہ اپنے معاصرین میں وہ سب سے بہتر لکھنے والے اور کثرت سے لکھنے والے ڈراما نگار ہیں اس لئے ان کے ڈراموں پر قدرے تفصیل سے گفتگو کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے اس تفصیل سے رونق کی ڈراما نگاری کے ساتھ اس عہد کے عام ڈرامائی رنگ سے بہرہ ور ہونے میں مدد ملے گی۔

رونق کے ڈراموں میں کامیاب ڈرامائی عنصر اور قصہ پن کے اعتبار سے "عاشق کا خون دامن پہ دھبّہ" اور "انصاف محمود شاہ عرف ظلم عمران، دسیہ" سب سے بہتر ہیں۔ "انصاف محمود شاہ" دو ایکٹ اور بیس سین پر مشتمل ہے اس منظوم ڈرامے کا سولھواں حصّہ نثر میں ہے ——— احسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون مطبوعہ بہارستان لاہور جنوری ۱۹۳۶ء کی اشاعت میں اس منظوم ڈرامے کو رونق کے تمام ڈراموں پر ترجیح دی ہے۔

ڈرامے کا پلاٹ یہ ہے کہ "امیر الامرا نے اپنی وفات سے قبل اپنے معتمد اور نیک سیرت غلام عمران کو طلب کرکے تمام جائیداد و سلطنت اس کے حوالے کر دی اور وصیت کر دی کہ جب ان کا بیٹا وجہ القمر بالغ ہو جائے یہ ساری دولت و سلطنت اس کے نام منتقل کر دی جائے۔

عمران کی نیت بدل گئی اس نے عیش و راحت میں پڑ کر وصیت کو یکسر فراموش کر دیا اسے وجہ القمر کا وجود بھی ناپسند تھا چنانچہ وہ اپنی راہ سے اس کانٹے کو ہمیشہ کے لئے دور کرنے کی تدبیریں کرنے لگا۔ عمران کی بیوی خیرن اور اس کے بیٹے غفران نے اسے بہت بہت سمجھایا لیکن اس پر کچھ اثر نہ ہوا بلکہ وہ اپنی بیوی اور بیٹے دونوں کی جان کا دشمن ہو گیا حتیٰ کہ غفران کو ایک دن تہ تیغ کر دیا۔ خیرن بھی زخمی ہوئی اور محمود غزنوی سے انصاف کی طالب ہوئی۔ محمود اور اس کے غلام ایاز نے معاملے کی تحقیق کی اور عمران کو پھانسی کی سزا دی گئی ——— وجہ القمر کو اس کے باپ کی دولت و سلطنت واپس مل گئی اور بادشاہ کے وزیر حسن نے اپنی بیٹی شمس النسا سے وجہ القمر کی شادی کر دی۔

یہ طربیہ قصہ ۱۸۶۲ء میں لکھا گیا۔ اس کے نسخے انڈیا آفس اور برٹش میوزیم لندن میں موجود ہیں بعض نسخوں پر ۱۸۶۳ء بھی درج ہے بعد کو عبد اللہ فتحپوری نے اس ڈرامے کو از سرِ نو "ظلم عمران مردود عرف عدل سلطان محمود" کے نام سے نظم کیا اور اپنے نام سے شائع کیا ——— رونق کا دوسرا اہم ڈرامہ "عاشق کا خون" ہے جس کی داستان کا خلاصہ یہ ہے کہ مست ناز نامی ایک حسینہ ایک جوان سال مصوّر پر عاشق ہو جاتی ہے لیکن مصوّر ایک فن کار تھا۔ فن کی دولت کے سوا اس کے پاس اور کچھ نہ تھا مست ناز کچھ دنوں اس مصوّر کی محبت کا دم بھرتی رہی لیکن اسی اثنا میں وہ ایک بڑے دولت مند سے عشق کرنے لگی اور اس کے ساتھ شادی کرنے پر رضامند ہو گئی۔ کچھ دنوں بعد ایک دوسرے سرمایہ دار سے آنکھ لڑتی ہے اور یہ سرمایہ دار مست ناز سے شادی کر لیتا ہے کچھ دنوں بعد مست ناز اپنے ماضی پر غور کرتی ہے اور اسے یکسر تاریک و پُر اندوہ پاتی ہے وہ مصوّر سے اپنے خطوط واپس

مانگتی ہے جن میں عشق و محبت کے قول و قرار کئے گئے تھے۔ معصور خطوط دینے سے انکار کرتا ہے مست ناز اسے قتل کر دینے کی فکر میں رہتی ہے اور اس سلسلہ میں ایک قہوہ خانہ کی مالکہ فرتوتہ اور اس کے بھائی اسفل سے مدد طلب کرتی ہے ——————

یہ دونوں بھائی بہن لٹیرے ہیں اور مسافروں کا مال و اسباب چھین کر انھیں قتل کر دیتے ہیں۔" اسفل " صرف نام کا اسفل نہیں بلکہ اپنی طینت و فطرت کے اعتبار سے بھی اسفل ہے وہ دولت کی لالچ میں قبیح سے قبیح فعل کا مرتکب ہو سکتا ہے لیکن معصور کے قتل کے تصور سے اس کا دل بھر آتا ہے اور وہ اس حرکت سے باز رہتا ہے۔

مست ناز کو اپنے خطوط کی فکر لگی رہتی ہے وہ اس خوف سے لرزہ براندام ہے کہ خطوط کی تحریریں ایک نہ ایک دن اس کو ضرور رسوا کریں گی۔ عملاً یہی ہوا۔ مست ناز کے شوہر ابن آمیر کو جب اس کے گذشتہ معاشقوں کی تفصیل معلوم ہوئی تو اس نے مست ناز کو گھر سے نکال دیا آخر کار مست ناز نے خودکشی کر لی۔

اس منظوم ڈرامے کی داستان بھی دلچسپ ہے اور فنی حیثیت سے ڈرامائی کردار نگاری کے کامیاب نمونے بھی اس میں ملتے ہیں۔ اسفل کا کردار اس کہانی کا جیتا جاگتا کردار ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو ہماری سوسائٹی میں اکثر موجود رہتا ہے اس کی سیرت میں خود غرضی، لالچ اور سختی کے ساتھ رحم دلی بھی ہے وہ موقع سے فائدہ اٹھانا خوب جانتا ہے اور فطرت نسوانی کی کمزوریوں سے بھی اچھی طرح واقف ہے لیکن اسے ظلم و بے وفائی سے بھی نفرت ہے۔

اس ڈرامے میں اسفل کی سیرت کے تمام پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ جذبات اور محسوسات کی مصوری کی شان اس ڈرامے میں پوری طرح موجود ہے۔ مست ناز کے سچے عاشق معصور کا کردار اس ڈرامے میں کچھ ایسی نفسیاتی صداقتوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے گویا معصور کے پردے میں خود ڈرامانگار کا کردار کام کر رہا ہے۔ ہیرو کے مکالمات میں جو سوز و گداز و اثر انگیزی ملتی ہے وہ سچے عشق پر دلالت کرتی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے یہ المیہ ڈراما خود رونق کی زندگی کا ترجمان ہے۔ ڈاکٹر نامی نے پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے منیجر شاہ کھر اس کی بیوی منی بائی کے حوالے سے لکھا ہے کہ:۔

" رونق کی بیوی آوارہ و بدچلن تھی بارہا تنبیہہ کے باوجود وہ اپنی شرمناک حرکتوں سے باز نہ آتی تھی۔ مارنے پیٹنے کا بھی اس پر اثر نہ ہوتا تھا۔ رونق اس المناک ازدواجی زندگی سے بیزار تھے چنانچہ جس دن یہ ڈرامہ اسٹیج ہو رہا تھا انھوں نے اپنے ہاتھ سے اپنی گردن کاٹ لی۔ تماشبینوں نے پہلے اسے ایکٹنگ سمجھا لیکن جب اُن کی طرف اداکار دوڑ پڑے اور شور و غل بلند ہوا تو تماشائی گھبرائے اور بھاگنے لگے۔ پردہ گر گیا۔ کمپنی کے مالک دوراب جی بلائے گئے تجہیز و تکفین کا انتظام ہوا اور ایک بڑے قبرستان میں سپردِ خاک کر دیئے گئے۔"[1]

اس ڈرامے میں روح عصر بھی بڑی حد تک مقید ہو گئی ہے ہر چند کہ اس ڈرامے میں بھی بُعد زمانی و مکانی کا لحاظ رکھا گیا ہے اور بعض ایسے مقامات کے نام لئے گئے ہیں جن کا تعلق ایران و مصر سے ہے لیکن تفصیلات سے جو معاشرت ہمارے سامنے آتی ہے اس کا تعلق برصغیر ہی سے ہے اس طرح اس ڈرامے میں سماجی اور معاشرتی زندگی کی سچی تصویریں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس ڈرامے میں مافوق فطرت عناصر کا دخل نہیں ہے۔ تمام کردار اسی روزمرہ کی دنیا سے متعلق ہیں جو عام انسانوں کی دلچسپی کا سبب ہے موسیقی میں اس میں اعلیٰ درجے کی ہے۔ قصہ اور گانا دونوں اس ڈرامے میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں —————— اور دونوں ایک دوسرے سے ایسے ہم آہنگ ہیں کہ ڈراما میں کہیں جھول نہیں آنے پاتا ——

---

[1] " نوائے ادب " اکتوبر ۱۹۵۲ء از ڈاکٹر نامی

ہندی، ایرانی اور انگریزی موسیقی کا ایک دلچسپ امتزاج ہے جس کی مثالیں ان کے دوسرے ڈراموں میں نہیں ملتیں اس لئے یہ ڈراما ان کے تمام ڈراموں سے بہتر خیال کئے جانے کے لائق ہے۔

مجموعی حیثیت سے اندر سبھا کے بعد سے ۱۹۰۹ء تک کے درمیانی زمانے میں جو منظوم ڈرامے لکھے گئے ہیں وہ ادبی وفنی معیار پر پورے نہیں اترتے ——— بات یہ ہے کہ اس دور میں ناٹک کی طرف اہل علم و ادب نے سنجیدگی سے کوئی توجہ نہیں کی عوام ایک تماشا کی حیثیت سے اس سے لطف اندوز ضرور ہوتے تھے لیکن خواص کی نظر میں یہ تماشا وقیع نہیں تھا مہذب اور تعلیم یافتہ طبقے میں ڈراما ایک غیر مہذب اور غیر متین تفریحی مشغلہ خیال کیا جاتا تھا۔ اعلیٰ درجہ کی سوسائٹی میں اس کا کوئی مرتبہ نہ تھا اس لئے بلند پایہ شعراء اور انشاپرداز اس صنف پر طبع آزمائی کرنا تضیع اوقات سمجھتے تھے صرف معمولی تعلیم یافتہ اور پست درجے کے لوگ اس کی تصنیف کرتے تھے ——— یہ مصنفین بھی بالعموم تھیٹر کمپنیوں کے ملازم ہوتے تھے اور محض تجارتی نقطۂ نظر سے قصوں کو دلچسپ مکالموں کے ساتھ مرتب کرتے رہتے تھے۔ تھیٹر کمپنیاں اور مصنفین دونوں اپنے اسٹیج کئے ہوئے ڈراموں کے حقوقِ طباعت کا محفوظ رکھنا آجکل کی طرح ضروری خیال نہ کرتے تھے یہی وجہ ہے کہ قدیم اردو ڈراموں کو قاعدے سے طبع کرانے، ان کو محفوظ رکھنے اور مصنفین کے ناموں کے درج کرنے میں چنداں احتیاط نہیں برتی گئی۔ ایک ایک ڈراما کئی کئی مصنفوں کے نام سے ملتا ہے بعض ڈراموں میں کئی کئی تخلص آئے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے ان کے لکھنے والے کبھی کبھی مل جل کر بھی کام کرتے تھے۔ ایک مصنف کے ڈرامے کو دوسرے مصنف نے معمولی ترمیم و تنسیخ کے ساتھ اپنے نام سے شائع کرا لیا ہے پھر چونکہ اکثر قدیم ڈرامے فارسی کے بجائے گجراتی رسم الخط میں بھی لکھے جاتے تھے اس لئے اردو خواں طبقے کی رسائی و دلچسپی اس صنفِ سخن سے برائے نام تھی۔ نتیجتاً ان ڈراموں کو اعلیٰ درجہ کی صنفِ ادب میں جگہ نہ مل سکی۔ عام طور پر ان ڈراموں کی زبان عوامی اور غیر معیاری ہے ان میں زبان و بیان کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ کہیں اشعار اوزان سے خارج ہیں کہیں تعقید لفظی و معنوی کی کثرت ہے گانوں کی صورت میں تو اداکار ان کمزوریوں کو نبھالے جاتے ہیں اور ان پر ایک پردہ پڑ جاتا ہے لیکن تحریری صورت میں ان کے سارے عیوب نمایاں ہو جاتے ہیں۔ انھیں کمزوریوں کی بنا پر جو ڈرامے آغا حشر کی ڈرامانگاری (۱۹۰۹ء) سے پہلے لکھے گئے تاریخی اہمیت کے سوا انھیں کوئی بلند ادبی مرتبہ نہ مل سکا اور مرزا ہادی رسوا کی طرح ناقدینِ ادب نے ان قدیم ڈرامانگاروں کی زبان کو "مچھلی بازار کی زبان" قرار دیا۔

اس دور کے ڈراموں میں سب سے زیادہ قابلِ قدر ڈرامے رونق بنارسی کے ہیں اور اسی لئے ان پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔ ——— ان کی زبان دوسروں کے مقابلے میں پاکیزہ اور مؤثر ہے۔ رونق ایک ذہین اور جدت پسند شخص تھے انھوں نے حتی الوسع ڈراما کو فنی حیثیت سے مکمل کرنے کی کوشش کی ہے ان میں قوت شاعرانہ وہبی تھی اور وہ ہر موقع کے لئے مقتضائے حال کے مطابق اشعار کہہ سکتے تھے۔ جملہ اصناف سخن پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ تغزل ان کے کلام میں نمایاں ہے۔ شعر و نغمہ سے انکی طبیعت کو فطری لگاؤ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے منظوم ڈراموں میں ادبی رنگ کسی نہ کسی طور پر نمایاں ہے اگر وہ شمالی ہند میں بود و باش اختیار کر لیتے اور لکھنؤ کے حلقے میں شریک ہو جاتے تو اعلیٰ درجے کے ڈرامانگار ہوتے۔

بمبئی کے ماحول اور پارسیوں کی تھیٹر کمپنیوں میں معیاری اردو زبان کا گذر تھا نہ موقع۔ پھر بھی اس فضا میں رہ کر رونق نے منظوم ڈراموں کی تخلیق اور اس کو مقبول و پسندیدہ بنانے میں جو حصہ لیا ہے وہ تمثیل نگاری کی تاریخ میں سنہرے حروف سے لکھے جانے کے لائق ہے۔ ان کے ڈراموں سے جہاں ایک خاص صنف سخن کو عام کرنے میں مدد ملی ہے وہاں یہ بھی ہوا ہے کہ گجرات و بمبئی کے نواح میں اردو زبان کو پھولنے پھلنے اور اپنا رنگ جمانے کا موقع ملا ہے۔ بقول پروفیسر سید حسن "اردو کے مستند ادیبوں نے اسٹیج

کا بائیکاٹ کیا ہی تھا۔ اگر رونق اور ان کے ہم عصر ڈراما نگار بھی اس پر قبضہ نہ کرتے تو بمبئی اور اس کے گرد و نواح میں اردو کی وہ حیثیت باقی نہ رہتی جس کی وہ آج حامل ہے[1]۔

رونق کا انتقال ۱۸۸۵ء میں ہوا ہے اس زمانے تک ڈرامائی قصوں کو اس درجہ مقبولیت حاصل ہو گئی کہ اہل علم و زبان کو بھی چار و ناچار اس طرف توجہ کرنی ہی پڑی اور ڈرامائی نظموں کی اصلاح کی صورتیں پیدا ہونے لگیں۔ اس ضمن میں جس شخص کا نام سب سے پہلے آتا ہے وہ اردو کے بہترین ناول نگار امراؤ جان ادا کے مصنف مرزا ہادی رسوا ہیں۔ رسوا لکھنوی فضلا کے پروردہ تھے، رہس، ناٹک اور ڈراموں سے گہری دل چسپی رکھتے تھے۔ زبان و بیان کی نکتہ آفرینیوں اور افرا نگیزیوں سے آشنا تھے۔ شاعر و ناول نگار تھے۔ ہر بدصورت چیز کو دیکھ کر کڑھتے تھے اور اسے خوب صورتی میں بدل دینے کی کوشش کرتے تھے۔ پھر یہ کیسے ممکن تھا کہ وہ مقبول عام صنف سخن ڈراما کی کمزوریوں اور ناہمواریوں سے چشم پوشی کر لیتے۔ انھوں نے قدیم اردو ڈراما کی ایجاد کو سراہا لیکن ان کی غیر ادبی اور غیر معیاری زبان سے مطمئن نہ ہوئے خود لکھتے ہیں :۔

"احباب کے اصرار سے متواتر تھیٹر کے جلسوں میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے بھی پسند تھا اب کے دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں۔ ان کا ناز و انداز، رونا دھونا، جان کھونا سب کچھ دل کو بھایا مگر لب و لہجہ روزمرہ پسند نہ آیا۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی نہیں معلوم ہوتی۔ ایک شفیق سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی۔ لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ بمبئی کے پچھلی بازار کی بول چال ہو یہ وہاں دو وہیں کی ہے وہیں کا مال ہے۔ میں نے دل میں کہا شکر ہے کہ اس مہملات کو ہمارے زبان سے کوئی تعلق نہیں ذوق سخن سرائی نے صلاح دی کہ تو بھی انھیں متعارف قصوں سے کوئی قصہ لے کر مرقع بنا[2]۔"

چنانچہ ڈرامائی نظموں میں زبان و بیان کی اصلاح کی غرض سے دسمبر ۱۸۸۰ء میں انھوں نے لیلیٰ مجنوں کی مشہور و معروف داستان کو ڈرامائی نظم کا جامہ پہنایا ـــــ اور خود انھیں کے لفظوں میں :۔

"یہ پہلا مرقع ہے جو مسلم الثبوت شعرائے دہلی و لکھنؤ کی زبان میں کچھ کہنے کے قصد سے لکھا گیا[3]۔"

رسوا کا منظوم ڈراما زبان و بیان کی صفائی اور پاکیزگی کے لحاظ سے ایک ایسا نمونہ ہے جس کی مثال اس سے پہلے اردو ڈراما کی تاریخ میں نظر نہیں آتی۔ اس میں انھوں نے اپنے فن شاعرانہ کا کمال بھی دکھایا ہے اور اس کی تدوین و ترتیب میں جدتوں سے بھی کام لیا ہے مثلاً اس منظوم ڈرامے میں شعوری طور پر یہ کوشش کی گئی ہے کہ اس میں اردو شاعری کی تمام مروجہ و مستعمل بحریں داخل ہو جائیں۔

یہ التزام بہت مشکل تھا اور ڈرامائی عناصر کے لئے لازم نہ تھا لیکن چونکہ رسوا کے استاد اوج لکھنوی نے انھیں یہ حکم دیا تھا کہ تمام بحور مرقع میں آ جائیں تاکہ مبتدی موزوں طبعوں کو مفید تر ہو۔ اس لئے رسوا نے مختلف اوزان میں مکالمے مرتب کئے اس منظوم ڈرامے میں پانچ ایکٹ اور ۳۴ سین ہیں اور ہر سین کے لئے واقعات و مکالمات کی مناسبت سے

---

[1] "نوائے ادب" جولائی ۱۹۵۴ء صفحہ ۵۵

[2] مرقع لیلیٰ مجنوں از رسوا مطبع رام نرائن الٰہ آباد ۱۹۲۸ء صفحہ ۵-۶

[3] مرقع لیلیٰ مجنوں صفحہ ۸

مختلف بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے حتی الوسع کرداروں کے ماحول اور ان کی عمر و نفسیات کا لحاظ رکھ کر زبان استعمال کی گئی ہے ہر صفحہ پر
بحور و اشعار کے اوزان کی تفصیل دی ہوئی ہے اور ہر صنف نظم کی نوعیت و ضرورت کی بھی حاشیے پر وضاحت کر دی گئی ہے لیکن ڈرامائی
عناصر اس منظوم ڈرامے میں پوری طرح نہیں ابھر سکے۔ بات یہ ہے کہ اول تو اس ڈرامے میں ڈرامائی ضرورتوں کا قطعاً لحاظ نہیں رکھا گیا دوسرے
یہ کہ یہ ڈراما طبیعت کی اُپج سے وجود میں نہیں آیا بلکہ قدیم ڈراموں کے مقابلے میں فصیح و بلیغ زبان کا نمونہ پیش کرنے کے لئے یہ قصہ نظم
کیا گیا ہے چونکہ رسوا کے نزدیک ڈرامے سے کہیں زیادہ ڈرامے کی زبان اہم تھی اس لئے اس میں زبان کے محاسن تو پیدا ہو گئے لیکن
ڈرامائی لطف نہ پیدا ہو سکا۔ رسوا بنیادی طور پر ناول نگار تھے، اور زندگی کی جزئیات کو بیان کرنے میں ید طولیٰ رکھتے تھے لیکن چونکہ ڈرامے
کا مقصد معین وقت میں اسٹیج کے توسط سے حاضرین و ناظرین کے ذہنوں پر عمل کے ذریعے ایک خاص قسم کا تاثر چھوڑنا ہے اس لئے
اس میں تفصیل و بحر کی گنجائش نہیں ہوتی، ایجاز نگاری ایک ہنر ہے اور اس ہنر کے بغیر ڈراما نگار کامیاب نہیں ہوتا۔ رسوا میں جزئیات
نگاری کا سلیقہ کچھ زیادہ نہیں معلوم ہوتا۔ انھوں نے جس قدر داستان کو مختصر کرنے کی کوشش کی اسی قدر داستان بے کیف ہوتی چلی گئی،
شاعری کی حیثیت سے اس ڈرامے میں بعض بڑے حسین اجزا مل جائیں گے لیکن ڈرامائی اعتبار سے اس میں کوئی حسن نظر نہ آئے گا مکالمات
اتنے مختصر اور سوالات و جوابات کی صورتیں اتنی لمحاتی ہیں کہ ڈرامے میں قصے کو دلچسپی کے ساتھ آگے بڑھانے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ شاید
یہی وجہ ہے کہ رسوا کا یہ منظوم ڈراما زبان و بیان کی خوبیوں کے باوجود قبول عام نہ حاصل کر سکا۔ خواص کے سوا عام طور پر لوگ رسوا
کے اس منظوم ڈرامے سے واقف بھی نہیں۔ ایک اور چیز اس کی مقبولیت میں مانع ہوئی۔ رسوا کو نئی زبان کے لئے کسی نئی داستان
کا انتخاب کرنا تھا۔ انھوں نے اس کا لحاظ رکھا۔ لیلیٰ مجنوں کا قصہ ایک ایسا پرانا اور سیکڑوں دفعے کا سُنا سنایا قصہ تھا کہ اب
اس میں عوام کی دلچسپی کا کوئی پہلو باقی نہ تھا۔ پھر بھی رسوا کے ڈرامے کی تاریخی اہمیت سے انکار کرنا ممکن نہیں ہے انھوں نے
اُردو کی اصلاح کا بیڑہ اس وقت اٹھایا جب بالعموم اعلیٰ پائے کے ادیب اس طرف متوجہ ہونا کسر شان خیال کرتے تھے۔ رسوا کی اس
توجہ کا اثر آنے والے ڈراما نگاروں پر ضرور پڑا ہوگا۔ اسی لئے ۱۸۸۸ء کے بعد جو ڈرامے لکھے گئے ان میں زبان و بیان کو زیادہ سے
زیادہ ادبی بنانے کی کوشش نمایاں ہے۔ رسوا کے بعد جو لوگ اُردو ڈراما کو شان پیدا کرنے کی غرض سے ہاتھ لگاتے ہیں ان میں
آغا حشر، احسن لکھنوی اور بیتاب دہلوی کا نام سرفہرست آتا ہے۔ آغا حشر کا پہلا ڈراما "آفتاب محبت" ہے۔ یہ مطبع جواہر اکسیر
بنارس سے ۱۸۹۶-۹۷ء میں شائع ہوا حشر نے اسے اپنے زمانۂ طالب علمی میں لکھا تھا اور اس کا حق اشاعت ساٹھ روپے میں مطبع کے
مالک عبدالکریم عرف بسم اللہ کے ہاتھوں فروخت کر دیا تھا۔

بیتاب دہلوی کا پہلا ڈراما قتل نظیر ۱۹۰۱ء میں لکھا گیا۔ احسن لکھنوی نے سب سے پہلے ۱۸۹۷ء میں مرزا شوق کی مشہور
مثنوی زہر عشق کو دستاویز محبت کے نام سے ڈرامے کا لباس پہنایا، اس کے بعد ۱۸۹۷ء اور ۱۹۰۴ء کے درمیانی آٹھ سال میں
دس ڈرامے لکھے جن کی تفصیل ڈاکٹر نامی نے اپنے مضمون "آغا حشر اور ان کے معاصرین" میں دی ہے۔ ان میں سے پانچ ڈرامے
شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے ہیں اور بقول پروفیسر وقار عظیم ان کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شیکسپیر کے ڈراموں سے اردو خواں
طبقے کو روشناس کرایا۔ یہ ترجمے بھی احسن نے اس خوبی سے کئے ہیں کہ اصل کا لطف یکسر زائل نہیں ہوتا ——— احسن کی زندگی نے
وفا نہ کی ورنہ وہ آغا حشر سے کمتر درجے کے ڈراما نگار نہ ہوتے۔

ان تینوں ڈراما نگاروں نے ڈرامے میں گانوں کی اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا۔ احسن لکھنوی کے ڈراموں میں نظم کا عنصر غالب
ہے مکالمے اکثر منظوم ہیں لیکن انیسویں صدی کے ڈراموں کے برخلاف اس میں نثر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے بھی شامل ہیں ———

زبان و بیان کے اعتبار سے ان میں ادبی رنگ نمایاں ہے۔ آغا حشر کے ڈراموں میں نثر کا حصہ غالب ہے۔ پھر بھی اشعار کی تعداد ان میں بھی کم نہیں ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے اوائل سے نثری ڈرامے کی طرف خاص توجہ دی جانے لگی اور منظوم ڈرامے کی مقبولیت گھٹنے لگی ——— سنہ ۱۹۱۰ء کے بعد سے اب تک ادبی ڈراما کی تاریخ میں جن ڈراما نگاروں کے نام ملتے ہیں۔ اُن میں سے اکثر نثر نگار ہیں۔ منظوم ڈراموں میں صرف دو ڈرامے قابل ذکر ہیں۔

ایک، قمرالدین قمر کا "داغ حسرت" دوسرا احمد علی شوق کا قاسم و زہرہ ——— قمرالدین قمر بقول عشرت رحمانی ڈراما کی معقول سوجھ بوجھ رکھتے تھے اور ایک خوش گو شاعر تھے۔ انھوں نے "داغ حسرت" کے نام سے شیریں فرہاد کی عشقیہ داستان کو ازسرنو ڈرامائی نظم کا لباس پہنایا ہے اس میں بھی زبان و بیان کے محاسن تو ہیں لیکن ڈرامائی عناصر کے شمول میں کامیابی نہیں ہوئی۔

احمد علی شوق بنیادی طور پر شاعر اور اعلیٰ درجے کے مثنوی نگار تھے۔ [illegible] میں وہ ترانۂ شوق نامی مثنوی لکھ کر شہرت حاصل کر چکے تھے۔ ڈرامے کی بڑھتی ہوئی مقبولیت نے انھیں بھی اپنی طرف متوجہ کیا۔ ۱۳۲۶ھ میں انھوں نے قاسم و زہرہ نامی ڈراما مکمل کیا۔ شوق کو بھی فن ڈراما سے زیادہ شغف نہ تھا۔ مرزا ہادی رسوا کی طرز پر صرف زبان و بیان کی اصلاح کی غرض سے یہ ڈراما لکھا گیا تھا۔ قصہ پرانے طرز کا ہے اور شیریں فرہاد کی داستان سے ملتا جلتا ہے:

سانٹ

سانیٹ اور اُس کا فن!

(ڈاکٹر عزیز تمنائی)

ہر مقام اور ہر دور میں شعر و سخن میں ہیئت کے تجربے ہوتے آئے ہیں۔ کامیابی یا ناکامی سے قطع نظر یہ تجربے ہر مخصوص دور کے اسلوب نگارش پر اپنا نقش ثبت کر جاتے ہیں۔ لیکن محض ہیئت تبدیلی مواد کی فرسودگی اور موضوعات کی بوسیدگی کو عریاں ہونے سے محفوظ نہیں رکھ سکتی۔ کہن سالی خوش پوشی کی بدولت نوجوانی کی سند نہیں پاتی۔ شعر و سخن میں جدّت اسی وقت اجاگر ہوتی ہے جب نئی ہیئتوں کے ساتھ ساتھ نئے خیالات اور نئے محسوسات پیش کئے جائیں۔

فطری شاعر دانستہ ہیئت میں تبدیلیاں نہیں کرتا، بلکہ نئے خیالات کی آمد، نئے احساسات کی فراوانی اور نئے جذبات کی روانی اُسے ترغیب دلاتی ہے کہ مروجہ اسالیب سے الگ کوئی نئی راہ، کوئی نئی شکل اختیار کرے۔ جو اس کے نوخیز افکار کو مناسب سانچے میں ڈھال سکے۔

سانیٹ کی ایجاد انھیں حالات میں ہوئی۔ ۱۳۲۷ء کا زمانہ، گڈ فرائیڈے کا دن، اوگنان (AVIGNON) کا ایک مشہور گرجا اور اس گرجے میں مصروف عبادت لارا (LAURA) نامی ایک خوب صورت لڑکی۔ اور اس لڑکی کے لاجواب حسن کا تماشائی اطالیہ کا مقبول و محبوب شاعر پیٹرارک (PETRARCH) جذبات و احساسات میں ایک نئی تحریک کے لئے اس سے زیادہ کیا اسباب فراہم ہو سکتے تھے اس وقت شاعر کے دل میں موسیقی کی دیوی انگڑائیاں لینے لگی۔ اور ان حسین انگڑائیوں نے سانیٹ کو جنم دیا۔ زندگی کے باقی ماندہ پچاس سال تک پیٹرارک کے دل و دماغ پر وہ حور شمائل چھائی رہی اور اس والہانہ اشتیاق کا ثمرہ وہ خوب صورت تحفہ تھا جو سانیٹ کے نام سے مشہور ہوا۔ اس بے پناہ محبت سے وہ شاعری پیدا ہوئی جو خارجی واقعات کی بجائے داخلی واردات پر مبنی تھی اور عمل کے بجائے تصوریت کا گیت گاتی رہی۔ اس عہد کے نقطۂ نظر سے یہ ایک طرح کا اجتہاد تھا۔ اور سانیٹ کی ہیئت بھی اطالویوں کے لئے ایک بالکل نئی چیز تھی۔

کانسزونیر (CANZONIERE) میں جو پیٹرارک کے سانیٹ کا بلکہ دنیا میں سانیٹ کا پہلا مجموعہ تھا۔ مختلف مناظر کی یکے بعد دیگرے قلم بندی کی گئی۔ اس محاکاتی پردے پر لارا نقاب اوڑھتی ہے، مسکراتی ہے، روتی ہے۔ اپنے عاشق کو کنکھیوں سے دیکھتی ہے۔ پھول چنتی ہے اور ندی میں نہاتی ہے۔ چنانچہ اس سیدھی سادی عکاسی کی وجہ سے ان سانیٹوں میں انفرادیت، گہرائی اور تخلیقی قوت کے عناصر مفقود ہیں۔ لیکن تجزیۂ احساس، بے پناہ حسن پرستی اور موسیقیت کے لحاظ سے یہ سانیٹ لاجواب ہیں۔ پیٹرارک کا دل غمزدہ تھا اور اسی وجہ سے اس کی تمام تخلیقات میں غم کے سائے لہراتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لذتِ وصل سے زیادہ لذتِ ہجر اسے زیادہ پسندیدہ تھی اس کے سانیٹ دراصل نغمے تھے جنھیں ہم عصر موسیقار ساز پر گایا کرتے تھے۔

پیٹرارک کی مقبولیت نے سانیٹ کو مقبول ترین صنف نظم کی حیثیت بخشی۔ اس عظیم شاعر کے بعد اطالیہ کے ہر ہر شہر میں سانیٹ لکھنے والوں کی نسل اسی افراط اور اسی تیزی سے پیدا ہوئی جیسے دورِ حاضر میں اردو غزل گو۔ لیکن ان سب میں وہ بات

کہاں سے آتی جو پیٹرارک کے حساس ذہن میں پیدا ہو سکتی تھی۔ فرانس کے بادشاہ فرانسوا اول (FRANCOIS) نے اطالیہ کو فتح کیا۔ لیکن فنونِ لطیفہ کے میدان میں وہ اطالیہ کا مفتوح و مداح بن گیا۔ اسی کے ذریعے سانیٹ کا رواج فرانس میں ہوا اور اس ملک میں بعض بہترین سانیٹ لکھے گئے۔ فرانس سے انگلستان کو پہنچنے کے لئے صرف رودبار انگلستان کا فاصلہ طے کرنا تھا۔ لیکن درحقیقت اسے تین صدیوں کی مسافت طے کرنی پڑی۔ ویاٹ (WYAT) انگریزی کا پہلا شاعر تھا جس نے اس صنف میں طبع آزمائی کی۔ وہ بحیثیت سفیر اطالیہ اور فرانس کے درباروں سے وابستہ رہا اور یہیں سے اس نے نئی ہیئت کی خوشہ چینی کی۔ ملکہ الزبتھ کے عہد میں جب علوم و فنون کی نشاۃ ثانیہ ہو رہی تھی۔ انگریزی سانیٹ اپنے عروج کو پہونچا۔

ویاٹ کے بعد سرے (SURREY)، ڈرائیڈن (DRYDEN) اور پھر شیکسپیر (SHAKESPEARE) نے اس طرزِ سخن میں کمال حاصل کیا۔ اسپنسر (SPENSER) اس دور میں بابائے سانیٹ کہلایا جاتا تھا۔ اور سر فلپ سڈنی (SIR PHILIP SYDNEY) شہزادۂ سانیٹ۔ لیکن شیکسپیر ان سب میں ایک ممتاز مقام کا مالک تھا۔

انگریزی میں سانیٹ کو ایک خاص مرتبہ حاصل ہوا۔ چوٹی کے شعراء نے اس ہیئت پہ عبور حاصل کرنا اپنے لئے باعثِ فخر و امتیاز سمجھا۔ ملٹن (MILTON)، ورڈسورتھ (WORDSWORTH) کیٹس (KEATS)، براؤننگ (BROWNING) میتھیو آرنلڈ (MATHEW ARNOLD) روزیٹی (ROSETTI) سون برن (SWINBURNE) روپرٹ بروک (RUPERT BROOK) وغیرہ نے انگریزی سانیٹ کو فن کی بلندیوں پر پہونچا دیا۔

اردو زبان میں اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں عظمت اللہ خاں۔ ن۔ م۔ راشد اور اختر شیرانی نے اس کی طرح ڈالی۔ لیکن نہ جانے کیوں ان کے سانیٹ سندِ قبولیت عام حاصل نہ کر سکے۔ عظمت اور اختر ہم میں موجود نہیں اور ن۔ م۔ راشد نے بہت دن ہوئے اس صنف کو نظر انداز کر رکھا ہے۔ ان کے علاوہ میرے علم میں کسی معروف شاعر نے اردو میں سانیٹ نہیں لکھا۔

پیٹرارک نے سانیٹ کو دو خصوصیات عطا کی تھیں:۔

(۱) سانیٹ کو اس نے دو بندوں (ایک ہشت مصرعی (OCTAVE) اور دوسرا شش مصرعی (SESTET) میں تقسیم کیا تھا۔ گویا یہ دو مختصر نظمیں تھیں جو باہم ایک ہی خیال کو اجاگر کرتی تھیں۔

(۲) اس سانیٹ کے آخر میں کوئی ایسی بیت نہیں ہوتی تھی جس سے ماحصل پر روشنی پڑ سکے لیکن انگریزی شعراء خصوصاً ویاٹ نے سانیٹ کا اختتام ایک بیت یعنی ہم قافیہ مصرعوں پر کیا۔ اردو کے مذکور شعراء نے بھی انگریزی شعراء سے استفادہ کیا تھا اور انھیں کی تقلید کی تھی۔

پہلے بند میں ایک خیال، ایک جذبہ یا ایک منظر کی تکمیل کی جاتی ہے اور یہ عمل ارتقا، بتدریج آٹھویں مصرعے پر ختم ہوتا ہے اسی لئے سانیٹ کا آٹھواں مصرعہ زور اور قوتِ بیان کا حامل ہوتا ہے جیسے رباعی کا چوتھا مصرعہ۔ آخری بند میں تشریح، تفسیر اور ماحصل پیش کیا جاتا ہے۔ واٹس ونٹن (WATTSWINTON) کے بقول سانیٹ موسیقی کی ایک لہر ہے جو پہلے بند میں اپنے نقطۂ عروج (CLIMAX) کو تیزی کے ساتھ پہونچتی ہے اور پھر دھیرے دھیرے دوسرے بند میں زوال (ANTICLIMAX) کی طرف مائل ہوتی ہے یا پھر (OCTAVE) میں مائل جزر ہوتی ہے۔ اور (SESTET) میں تند و مد کے ساتھ مقام عروج کو پہونچتی ہے۔

سانیٹ میں قافیہ بندی کا التزام ہے لیکن قافیوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ پیٹرارک کے یہاں یہ ترتیب اس طرح ہوتی تھی:۔

اب اب ج د ج د ھ و ھ د ھ د یا ھ و ز ھ و ز

انگریزی شعراء کی اکثریت نے یوں ترتیب دی ہے:

اب ب اج د د ج ھ د و ھ ز ز

اُردو شعراء نے بھی اس ترتیب کی نقل کی ہے لیکن سانیٹ کے انداز میں اتنی لچک موجود ہے کہ قافیوں کی ترتیب میں تنوع سے کام لیا جائے۔ ——— قافیوں کی ترتیب میں یہ بات اہم ہے کہ نظم کا ربط اور روانی کہیں ٹوٹنے نہ پائے۔

سانیٹ کے لئے بحر کا انتخاب بھی قابلِ غور ہے۔ اطالوی اور انگریزی شعراء نے عموماً ایسی بحریں استعمال کی ہیں جو نہ طویل ہیں نہ مختصر۔ چونکہ سانیٹ دراصل ایک نغمہ ہے جو وحدتِ خیال کا مکمل ترین اظہار ہے اس لئے بحریں ایسی ہونی چاہئیں جو نظم کی یک رنگی کو مجروح نہ کریں۔ چھوٹی بحروں میں خیال کا ارتقاء دشوار ہے اور لمبی بحروں سے تعقید یا تکرار کے پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔

سانیٹ کا فن اتنا ہی دشوار ہے جتنا کہ ایک گوہر تراش کی نفیس و نازک کاریگری۔ بڑے سے بڑے خیال کو ایک مختصر نظم میں سمو دینا گویا سمندر کو صراحی میں بند کرنا ہے۔ کم سے کم الفاظ کا چناؤ۔ طریقۂ اظہار میں ایجاز اور اسلوبِ بیان میں ارتقاء کو مدِ نظر رکھنا یہ ساری باتیں سانیٹ کے شاعر کے لئے ضروری ہیں۔

اردو زبان میں سانیٹ ایک پُل ہے جو غزل اور نظم کے درمیانی خلیج کو پاٹتا ہے اس میں غزل کی اشاریت، اس کا رچاؤ، اس کی گہرائی، اس کی پہنائی بھی موجود ہے اور نظم کا تسلسل، اس کی ہم آہنگی، اس کا داخلی و خارجی تناسب، اس کا محاکاتی انداز بھی۔ غزل اور نظم کی تمام اہم خصوصیات کا یہ حسین امتزاج سانیٹ کو ایک انوکھی خوبی اور ایک نرالی کشش عطا کرتا ہے۔

سانیٹ کیا ہے؟

(پروفیسر سید احتشام حسین)

سانیٹ، غنائی، داخلی شاعری کی ایک قدیم صنف ہے۔ جس کی روایت قدیم اطالوی شعرا تک پہنچتی ہے، اور غنائی شاعری کی ان بنیادی قسموں میں سے ہے، جس کی کوئی تاریخ نہیں۔ غالباً یہ انسانی جذبے کی وہ فطری پکار ہوگی۔ جس کے لئے لفظ و حرف بھی بعد میں وضع کئے گئے ہوں گے۔ سانیٹ چودہ مصرعوں کی ایک ایسی نظم ہے۔ جس میں ایک بنیادی جذبہ یا خیال دو ٹکڑوں میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا ہیئتی تصور مختلف اوقات میں تبدیل بھی ہوتا رہا ہے، لیکن کسی نہ کسی شکل میں اس کی یہ بنیادی خصوصیت برقرار رہی ہے۔ کہ اس میں محض داخلی جذبہ ایک مکمل خیال بنا کر پیش کیا جائے۔ اور چودہ مصرعوں کو ایسے دو بندوں میں تقسیم کیا جائے۔ کہ اس کے پہلے آٹھ مصرعوں میں خیال کا پھیلاؤ ہو۔ اور بعد کے چھ مصرعوں میں اس کی تکمیل۔ اس کا رواج پندرھویں صدی سے فرانس اور انگلستان میں ہوا۔ اور جہاں تک انگریزی شاعری کا تعلق ہے اس کے ہر دور میں چند اہم سانیٹ لکھنے والے پیدا ہوئے۔ جنھوں نے اپنے احساسِ فن سے اسی محدود اور معین پیمانے کو انفرادیت بخشی۔ شیکسپیر، ڈان، ملٹن، ورڈسورتھ، جیسے اہم شعرا نے اس صنف کے امکانات کو حدِ آخر تک پہنچا دیا اور تعمیری حسن کے ساتھ ساتھ جذبے کی شدت اس طرح کیا کہ ان کے سانیٹ پڑھ کر ہیئت اور موضوع دونوں کی تکمیل کا احساس ہونے لگا۔ سانیٹ میں مصرعوں کی ترتیب قافیہ کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے۔ لیکن اس نظم کی گھٹی ہوئی شکل میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ مصرعوں کی ترتیب کی حسبِ ذیل شکلیں عام ہیں:۔

اب ج ج   د د اب / ہ ہ د و   ز ز

اب ب ا   ج د ج د / ہ د ہ د   ز ز

اب ب ا   ج د ج د / ہ د د ہ   ز ز

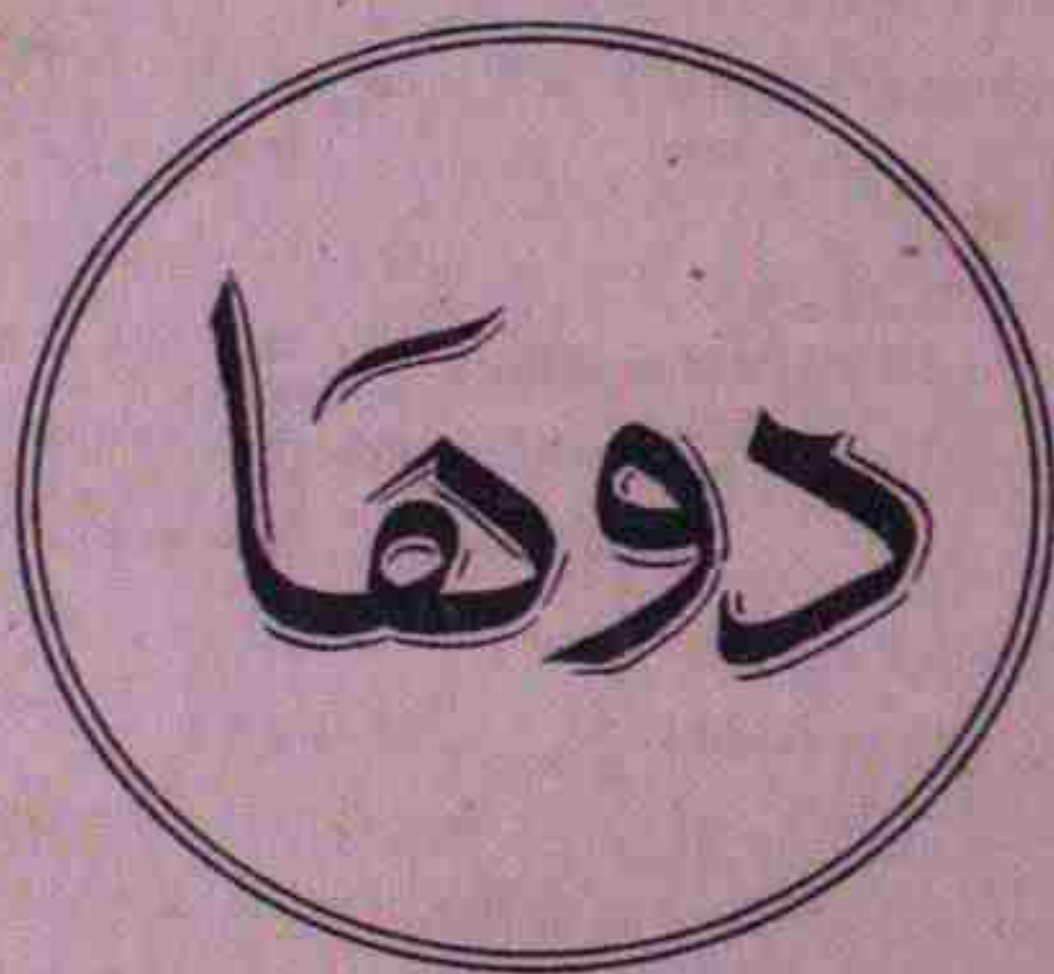
اب ب ج   ج د د ا / ہ د د ہ   ز ز

اب ج ج   د د ب ا / ہ ہ د و   ز ز

ان کے علاوہ کہیں کہیں مصرعوں کی دوسری ترتیب بھی نظر آجاتی ہے۔ لیکن اس ہیئت کا عمل اس طرح ہوتا ہے کہ خیال ارتقا کی منزلیں دو زینوں میں طے کرے۔ شیکسپیر کے اکثر سانیٹوں میں یہ صورت اس طرح پیدا ہوتی ہے کہ ابتدائی بارہ مصرعوں میں خیال کی توضیح ہوتی ہے۔ اور آخری دو مصرعوں میں نتیجہ۔ موضوع کے اعتبار سے یہ تبدیلی صرف اس حد تک نمایاں ہوتی ہے کہ اگر شیکسپیر اسے خالص عاشقانہ جذبات کے لئے کام

میں لاتا ہے۔ تو ڈان، ملٹن اور ورڈ سورتھ اس میں فلسفیانہ فکر کی آمیزش کر دیتے ہیں۔ لیکن یہ فکر انگیزی عام طور سے اسے بوجھل نہیں بناتی۔ کیونکہ وہاں بھی اس کی داخلی اور غنائی روح کو برقرار رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کیا اس صنف کو مشرقی اور خاص کر اردو شاعری میں کوئی مقام حاصل ہو سکتا ہے؟ اس کے مقام حاصل کرنے کا فیصلہ تو مستقبل کا مورخ ہی کر سکے گا ——— لیکن اس بات میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ کہ اردو کے شعراء اس فارم کو اظہارِ خیال کا ذریعہ بنائیں۔ محض نقالی کے طور پر نہیں بلکہ اپنی قوتِ تخلیق کو ایک پیکر عطا کرنے کے لئے۔

دوھا

دوہا اور اسکی فنی خصوصیات

(سلیم جعفر)

دوہے کی حقیقت سمجھانے کے لئے ضروری ہے کہ کچھ نہ کچھ ہندی کے عروض سے بحث کی جائے۔

جس طرح اردو میں اصول و ارکان ہیں اسی طرح ہندی میں بھی ہیں۔ دراصل ہر زبان میں یہی دو چیزیں اساس و بنیاد عروض ہیں لیکن جبکہ عروض عربی کے اصول ثلاثی و رباعی و خماسی ہیں۔ ہند یورپی زبانوں کے اصول یک حرفی [ایک حرف متحرک = ب = علامت = ا] اور دو حرفی [ایک حرف متحرک مع ایک حرف ساکن = جَب = علامت = م] ہیں یک حرفی اصول کو ہندی میں لگھو۔ ماترا اور انگریزی میں مقطع غیر موکد (UNACCENTED SYLLABLE) کہتے ہیں۔ یہ عروض عربی میں نہیں ہے۔ دو حرفی اصول کو۔ گرو۔ اور انگریزی میں مقطع موکد (ACCENTED SYLLABLE) کہتے ہیں۔ یہ عروض عربی کے سبب خفیف کا مرادف ہے۔ سبب متوسط مثلاً۔ چاو۔ میں سے عروض عربی بوقت تقطیع حرف آخر کو متحرک اور عروض ہندی حذف کر دیتا ہے۔

اصول سے ارکان بنانے میں دونوں زبانوں میں اختلاف ہے۔ مثلاً عربی میں تعداد حروف معتبر ہے۔ فاعلن۔ میں پانچ حروف ہیں اس لئے یہ رکن خماسی کہلائے گا اور فاعلاتن۔ میں سات ہیں اس لئے سباعی۔ بظاہر اس کے معنی یہ ہوئے کہ اصول کو ارکان سے کوئی واسطہ نہیں لیکن یہ محض وہم ہی وہم ہے۔ جس کا باعث وجہ تسمیہ ہے ورنہ فاعلن۔ ایک سبب خفیف اور ایک وتد مجموع کا مجموعہ ہے۔ اور۔ فاعلاتن۔ ایک سبب خفیف۔ ایک وتد مجموع اور ایک سبب خفیف سے بنا ہے۔ ہندی نے اپنے ارکان میں جنہیں وہ گن۔ سے موسوم کرتی ہے۔ تین تین اصول رکھے ہیں۔ لیکن یہ شرط نہیں کہ وہ ایک ہی طرح کے ہوں۔ گن یہ ہیں :-

۱- یگن (ممم ا- فعولن) ۲- نگن (ااا = فعل) ۳- تگن (ممم = مفعول) ۴- بھگن (ااا = فاعل)

۵- جگن (اما = فعول) ۶- رگن (مام = فاعلن) ۷- سگن (ااا = فعلن) ۸- مگن (ممم = فعلاتن)

۹- لگھو (حرف مفرد) اور ۱۰- گرو (حرف مرکب)

لیکن حیرت انگیز یہ بات ہے کہ انگریزی کے ارکان جنھیں فٹ کہتے ہیں ان میں سنسکرت کے خلاف دو اصول بھی ہوتے ہیں۔ یعنی ایک مقطع موکد اور ایک غیر موکد، کوئی رکن یا فٹ محض مقطعات یا اصول غیر موکد پر مشتمل نہیں ہوتا۔ عربی عروض میں یک حرفی اصول اس لئے نہیں کہ وہ ایک حرف متحرک کا قائل نہیں۔ ایک حرف متحرک کو اس نے طرح طرح سے اصولوں میں شامل کر دیا ہے۔

ہندی نے اپنی بحروں کو دو نوع میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک۔ ماترک۔ یا مقداری۔ یہ وہ بحریں ہیں جن کا مدار کلیتہً تعداد

اصول پر ہے۔ مصرعوں میں مطابقت اصول کی ضرورت نہیں اگر کوئی چیز لازمی ہے تو وہ یہ کہ ماتراؤں کی تعداد مقررہ نظرانداز نہ کی جائے حرفوں کی تعداد برابر ہو یا نہ ہو۔ مثلاً ایک چھند ہے۔ "سُمیرُ" - اس میں ۱۹ ماترائیں ہونی چاہئیں۔ اب اس کے دو مصرعوں کو ملاحظہ فرمایئے:-

سَدا جَم چھند سُوں رَہو نِچنت اَبھیتا (ہمیشہ ملک الموت کے جال سے بے خوف رہو گے)
بھجو جو ہِت سے ہی سُوں رام سِیتا (اگر تہ دل سے رام اور سیتا بھجو گے)

پہلے مصرع میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۲ حرف ہیں۔ دوسری وَرنِک یا اجزائی یا حروفی۔ اس کے پاؤں میں ارکان کی بیڑیاں پڑی ہوئی ہیں۔ دونوں مصرعوں میں یک ساں گَن ہونے چاہئیں۔ اس قید کی وجہ سے حرف گُرُ۔ اور لَگھو۔ ماتراؤں ہی میں مطابقت ضروری نہیں بلکہ تعداد حروف میں بھی اس کا ہونا لازمی ہے مثلاً ایک چھند ہے بِدیُن مالا جو اَنُشٹُپ کی ایک فرع ہے۔

ہو ہیں گنگا تھاری بھگتی (اے گنگا مجھ میں تیری پرستش) [ہر مصرع میں دو تگن
تا بڑھے ایسی دیجے شکتی (بڑھے، ایسی قوت عطا کر) اور دو گُرو۔]

چوں کہ ماترِک چھند کا انحصار ماتراؤں پر ہے اس لئے چھند میں جس سے کبھی بحر (METRE) اور کبھی قطعہ (STANZA) مُراد لیتے ہیں اور جس میں کم سے کم چار سطریں یا مصرع لازماً ہونے چاہئیں ۸ سے ۱۴۸ تک ماترائیں ہوتی ہیں۔

جیسے ہمارے ہاں بحروں کے نام رجز، رمل اور مضارع وغیرہ ہیں ویسے ہی ہندی میں بھی ہیں۔ مثلاً جس چھند کے چار مصرعوں میں ۴۸ ماترائیں ہوں۔ اس طرح کہ پہلے اور تیسرے مصرعوں میں اصطلاح ہندی میں وِشَم (طاق) کہلاتے ہیں ۱۳-۱۳ ماترائیں اور دوسرے اور چوتھے مصرعوں میں جو اصطلاح ہندی میں سَم (جفت) کہلاتے ہیں ۱۱-۱۱ ماترائیں ہوں اور پہلا اور دوسرا مصرع ایک سطر میں اور تیسرا اور چوتھا دوسری سطر میں لکھا جائے اُس کو دوہا کہتے ہیں۔ مثلاً

جَم تَمات چنچل نین نِرتیں گھونگھٹ پٹ جھین
تا دو تر تیر تار بتُل جل اچھرت میت مین

(چنچل آنکھیں باریک دوپٹے کے گھونگٹ میں اس طرح چمکتی ہیں جیسے دریائے گنگا کے پانی میں مچھلیوں کا جوڑا)

دوہے کی ہر سطر دَل کہلاتی ہے اور قیود عروض یہ ہیں:-

(۱) طاق مصرعوں کے شروع میں جَگَن (ا ۱ ا = فعولُ) نہ آئے اور ماترائیں ۱۳ ہوں اور آخر میں سَگَن (۱ ۱ ا = فَعِلُن) یا رَگَن (ا ۱ ا = فاعِلُن) یا نَگَن (۱۱۱ = فَعَلَ) ہو۔

(۲) جفت مصرعوں میں ۱۱-۱۱ ماترائیں اس طرح ہوں کہ ان کے آخر میں جَگَن (ا ۱ ا = فعولُ) یا تَگَن (ا ا ۱ = مفعولُ) ہو۔ لیکن جفت و طاق مصرعوں میں ان باتوں کو بھی مدِّنظر رکھنا چاہیے:-

(ا) جس طاق مصرع کے شروع میں (ا ۱ = فَعَل) یا (ا ۱ = فاع) یا نَگَن (۱۱۱ = فَعَلَ) ہو اس کو طاق سمجھنا چاہیے۔ اس میں ماتراؤں کی ترتیب یہ ہوگی۔ ۳ + ۳ + ۲ - ۳ + ۳ + ۲ مگر چوتھا مجموعہ جو تین ماتراؤں کا ہے (۱ ۱ ا = فَعَل) نہ ہونا چاہیے۔

(ب) جس دوہے کے شروع میں سَگَن (۱ ۱ ا = فَعِلُن) یا (ا ا = فِعْلُن) یا (۱ ۱ ا = فَعِلُن) ہو اس کے ماتراؤں کی ترتیب یہ ہوگی ۴ + ۴ + ۳ + ۲ لیکن یہاں بھی تیسرا مجموعہ حروف (ا ۱ = فَعَل) جائز نہیں۔

(ج) جفت مصرعوں میں ماتراؤں کی ترتیب یا تو ۶ + ۴ + ۳ ہوگی ورنہ ۳ + ۳ + ۴ + ۳ دونوں ترتیبوں میں آخری مجموعۂ حروف اس طرح آنا چاہئے (۱۲ = فاعِلُ) کبھی کبھی جگن (۱۲۱ = فاعِلُ) کے بعد نگن (۱۲۱ = فعُول) آتا ہے۔ ایسی صورت میں گرو لگھو شروع میں ہوں تو بھی وہ دوہا جفت والا دوہا مانا جاتا ہے۔

(۳) مذکورۂ بالا سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ دوہے میں دو ہی دَل (سطریں) ہوتے ہیں۔ اور طاق مصرعوں کے آخر میں سگن (۱۱۲ = فَعِلُن) یا رگن (۲۱۲ = فاعِلُن) یا نگن (۱۱۱ = فَعِلَ) اور جفت مصرعوں کے آخر میں جگن (۱۲۱ = فعُولُ) یا تگن (۱۲۲ = مَفعُولُ) یعنی گرو - لگھو ماترائیں ضرور لانی چاہئیں۔

دوہے کی بے انتہا قسمیں ہیں۔ ان میں سے یہ ۲۳ ایسی ہیں جو دست مال شعراء رہی ہیں یہ اس طرح پیدا ہوئی ہیں کہ گرو ماتراؤں کی تعداد گھٹتی اور لگھو کی بڑھتی گئی ہے لیکن یہ یاد رہے کہ دوہے کی شرط اولیں پر آنچ نہیں آنے پاتی ہے یعنی ماترائیں ہر حال میں ۴۸ ہی رہتی ہیں۔ بہ غرض توضیح صرف چار کی تقطیع کی جاتی ہے باقی کے نام اور ماتراؤں کی تعداد پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

۱- بھرمر (۲۲ - گرو + ۴ - لگھو)

سو ہن ہو بیرو دو تن نین، اے تو دکھائی سو نہہ
پے ہو کیوں بیٹھی تجے، ایسی کو بیٹھی بھو نہہ

(قسمیں دلانے پر بھی تو نے ان کی طرف نہ دیکھا۔ میں نے تجھے کتنی قسمیں دلائیں)
(یہ تم ترچھی بھوؤں میں گرہیں ڈالے کیوں بیٹھی ہو۔)

۲- سبھرامر (۲۱ - گرو + ۶ - لگھو)

مادھو میرے ہی بسو، راکھو میری لاج
کامی کرودھی لمپٹی، جان نہ چھاڑو کاج

(اے مادھو میرے دل میں آکر بسو اور میری شرم رکھو)
(عیاش - مغلوب الغضب اور لچا سمجھ کر دست گیری سے دریغ نہ کیجئے)

۳- شربھ (۲۰ - گرو + ۸ - لگھو) ۴- شیین (۱۹ - گرو + ۱۰ - لگھو) ۵) منڈوک (۱۸ - گرو + ۱۲ لگھو)
۶- مرکٹ (۱۷ - گرو + ۱۴ - لگھو ۷- کربھ (۱۶ - گرو + ۱۶ - لگھو)
۸- نر (۱۵ - گرو + ۱۸ - لگھو)

دے بی گرو بوترن ڈہے، ڈیوڈ رد کون دچار
جن ہیں ارجھو مو ہیو، تن ہی سرجھے بار

(وہی ہاتھ ہیں وہی جھاڑنا اور سلجھانا ہے یہ غور و فکر کیا ہے)
(جن میں میرا دل الجھا ہے انہیں سے بال سلجھیں گے)

۹- ہنس (۱۴ - گرو + ۲۰ - لگھو)

چھٹے چھپا ڈوت جگت تے، سٹکارے سکمار
من باندھت بینی بندھے، نیل چھبیلے بار

(بچھے ہوئے ہوں تو دُنیا جھڑا دیتے ہیں ایسے بیے بیے اور نرم ہیں)

(اور جُوڑا باندھا جائے تو دل کو باندھتے ہیں اس طرح کے نیلے شوخ بال ہیں)

۱۰- گَینَدَ (۱۳ گرُو + ۲۲ لگھو) ۱۱- پیودھر (۱۲ گرو + ۲۴ لگھو) ۱۲- چَل یا بَل (۱۱ گرو + ۲۶ لگھو) ۱۳- بانَر (۱۰ گرو + ۲۸ لگھو) ۱۴- تِرکَل - (۹ گرو + ۳۰ لگھو) ۱۵- کچھپ (۸ گرو + ۳۲ لگھو) ۱۶- مچھ (۷ گرو + ۳۴ لگھو) ۱۷- شاردُول (۶ گرو + ۳۶ لگھو) ۱۸- اَہوَر (۵ گرو + ۳۸ لگھو) ۱۹- بیال (۴ گرو + ۴۰ لگھو) ۲۰- وِڈال (۳ گرو + ۴۲ لگھو) ۲۱- شوان - (۲ گرو + ۴۴ لگھو) ۲۲- اُودَر (۱ گرو + ۴۶ لگھو) ۲۳- سَرپ (۴۸ لگھو -)

دوہے کے مصرعوں کو جب اُلٹ پلٹ دیتے ہیں یعنی پہلے اور تیسرے مصرعوں میں - ۱۱ - ۱۱ - اور دوسرے اور چوتھے میں ۱۳ - ۱۳ ماترائیں رکھتے ہیں تو اس کو سُورٹھا کہتے ہیں - مثلاً یہ مصرع

جِہِ سُمِرَت سِدھ ہوئی ، گَن نایک کَرِ وَر بَدن

(جو گنیش جی کا وظیفہ پڑھتا ہے اُس کی مرادیں بر آتی ہیں)

ادیبان ہندی نے اپنے ادب کو تین دوروں میں تقسیم کیا ہے جن کا مدار مضامین و موضوع پر ہے -

۱- دورِ اول یا دورِ شجاعت - سمت ۱۰۵۰ سے سمت ۱۳۷۵ تک

۲- دورِ وسطیٰ جو دو حصوں میں منقسم ہے :-

(ا) نصف اول جسے دورِ پرستش کہتے ہیں سمت ۱۳۷۵ سے سمت ۱۷۰۰ تک

(ب) نصف آخر جسے دورِ موعظت کہتے ہیں سمت ۱۷۰۰ سے سمت ۱۹ تک

۳- دورِ جدید سمت ۱۹۰۰ سے سمت ۱۹۴۸ تک

اگرچہ وہ ثبوت نہیں پیش کر سکتے — مگر کہتے ہیں کہ دورِ شجاعت سے پہلے ہی عوام میں دوہے رائج تھے جن کے موضوع عشق مجازی و عشق حقیقی دونوں تھے بلکہ اس امر کو مدِ نظر رکھ کر کہ بودھوں اور جینیوں نے تبلیغ مذہب کے لئے مُلکی زبان میں جو کتابیں لکھی گئی ہیں وہ دوہوں میں ہیں - دوہوں کی قدامت میں اضافہ کرتے اور ان کا سال پیدائش سمت ۹۹۰ بتاتے ہیں - اس صورت میں یہ کہنا سب سے پہلے کب اور کس نے دوہے لکھے ناممکن کیا محال ہے - رہا ان کا موضوع یا مافیہ اُس نے ہر زمانے میں ہر رنگ اختیار کیا لیکن شاذ و نادر ہی حقیقت و مجازی کی حدود سے باہر قدم نکالا - دوہا جذبات کے انہیں دو میدانوں میں اپنی شہسواری کے کرشمے دکھاتا رہا -

شرنگار رس یا عشق مجازی کے رسیاؤں کی تعداد کا کیا ٹھکانا - ہر دور میں لاتعداد و لا احصیٰ اور ہر مرتبے کے - میں یہاں بہاری کی ست سیا سے چند دوہے نقل کرتا ہوں - یہ وہ شاعر ہے جس کی نسبت سر جارج گریرسن نے کہا ہے کہ جو مضمون سور داس اور تلسی داس سے بچ گئے وہ بہاری نے صرف کر دیئے - ان دونوں ملک الشعراء کی نسبت کسی نے کہا ہے :-

سُور سُور تُلسی سسی ، اُڈگن کیشو داس

اور کَوی کھدوت سب ، جَہَن تَہن پرکاس

(سور آفتاب ، تلسی مہتاب اور کیشوداس عقد ثریا ہیں ،

اور شاعر کرمک شب تاب ہیں ، یہاں چمکے ، وہاں چمکے ،

اور ست سیا کے بارے میں یہ دوہا مشہور ہے -

ست سیا کے دوہرے ، جیوں ناوک کے تیر
دیکھت کے چھوٹے لگیں ، گھاؤ کریں گمبھیر
(ست سیا کے دوہے کیا ہیں ناوک ہیں
دیکھنے میں چھوٹے ، زخم کاری)

یہی وہ کتاب ہے جس کی نسبت مشہور ہے کہ مرزا راجہ جے سنگھ والیٔ ریاست جے پور نے شاعر کو فی دوہا ایک ایک اشرفی دی تھی ۔ یہی وہ کتاب ہے جس کی دیوان غالب کی طرح پندرہ بیس شرحیں لکھی گئیں اور گلستان سعدی کی طرح جواب لکھے گئے ۔ اسی کو یہ فخر حاصل ہے کہ اس کا ترجمہ سنسکرت میں کیا گیا ۔

اوندھائی سیسی سلکھ ، درہ برت بلات
بیچ سوکھ گلاب کو ، چھینٹو چھئی نہ گات
(سکھی نے یہ دیکھ کر آتش ہجر تن بدن پھونکے دیتی ہے اس پر گلاب کی شیشی
اوندھا دی ۔ گلاب جسم پہ پہنچنے بھی نہ پایا کہ خشک ہوگیا ۔ اس پر ایک بوند بھی گری)

کری برہ ایسی تؤ ، گیل نہ چھانڑت بیچ
دئی نے ہو چشما چکھین ، چاہے لکھے نہ میچ
(ملک الموت آنکھوں پہ چشمہ لگا کر بھی دیکھنا چاہے تو نظر نہ آئے بکمبخت
ہجر نے ان حالوں پہنچا دیا تو بھی جادۂ الفت سے قدم لغزش نہیں کرتا ۔ یا ۔ ہجر پیچھا
نہیں چھوڑتا ۔)

میں تو سوں کو داں کہیو ، تو جن انہیں پتیائی
لگا لگی کر لوئن ، اُر میں لائی لائی
(اے دل میں نے تجھ سے بار ہا کہا کہ یہ قابل اعتبار نہیں ۔ آخرش ان آنکھوں نے محبوب کی
آنکھوں سے ساز باز کر کے سینے میں آگ لگا دی نا ،)

چلن نہ پاوت نگم مگ ، جگ اپجیو اَت تراس
کچ اُتنگ گر ورد جھیو ، پتھایو مَتو اسس
(اب کوئی رہ نورد جادۂ مذہب نہیں ہو سکتا ۔ دنیا شکار خوف ہے (کیوں کہ)
محبت کے دیوتا نے بھیل کی طرح قلعۂ بلند پستاں پر قبضہ کر لیا)

پرستش و موعظت کے دوہے ۔ میرا بائی اور کبیر وغیرہ سے لینے چاہئے تھے ۔ مگر پاکستان میں شاید نہیں مل سکتے اور مل سکتے ہوں تو مجھے نہیں مل سکتے ۔ اس لئے پرستش کے دوہے بہاری کی ست سیا سے اور موعظت کے عبدالرحیم خاں خاناں کی رحمن شتک سے نقل کئے جاتے ہیں ۔ اگرچہ دونوں میرا بائی اور کبیر کے ہم پایہ نہیں ۔

سیس مکٹ کٹ کاچھنی ، کر مرلی اُر مال
یہہ بانک مو من بسو سدا ، بسو بہاری لال (بہاری)

(اے کرشن جی! میرے دل میں ہمیشہ اس ادا سے بسو کہ سر پر تاج، کمر میں کچھنی، ہاتھ میں مُرلی، اور سینے پر مالا ہو۔)

ادھر دھرت ہر کے پرت، اوٹھ دیٹھ پٹ جوت
ہرت بانس کی بانسری، اِندر دھنش رنگ ہوت (بہاری)

(جس وقت کرشن جی ہونٹوں پر رکھتے ہیں اس وقت ہونٹ، آنکھ اور زرد چادر کا عکس سیاہ، زرد عکس پڑنے سے بانس کی بانسری راجہ اندر کی قوس قزح ہو جاتی ہے۔)

سر سوکھے پنچھی اڑیں، اورے سرن سمانہہ
دین مین بن پنچھ کے، کہہ رحیم کہاں جانہہ

(تالاب سوکھ جائیں تو مرغابیاں اور تالابوں میں چلی جاتی ہیں لیکن رحیم بتاؤ کہ بے پر کی غریب مچھلیاں کہاں جائیں)

جیہہ رحیم تن من دیو، کیو ہئے بیچ بھون
تاسوں دکھ سکھ کہن کی، رہی بات اب کون

رحیم جس نے تن من دیا اور دل میں گھر کیا۔ اُس سے رنج و راحت کے کہنے کی کیا ضرورت ہے)

جو وشیا سنتن تجی، موڑھ تاہ لپٹات
جو نر ڈارت ومن کر، شوان سواد سوں کھات

(جس جیوا کو سنتوں نے چھوڑ دیا بے وقوف اسی سے لپٹے جاتے ہیں۔ اس کی مثال ایسی ہے کہ کتا لوگوں کی قے شوق سے کھاتا ہے)

رحمن انسوا نین ڈھر، جیا دکھ پرگٹ کرے
جاہ نکارو گیہہ تے، کس نہ بھید کہہ دے

(رحیم آنسو ڈھل کر دل کی تکلیف کو ظاہر کر دیتے ہیں۔ جس کو گھر سے نکال دو گے وہ بھید کیوں نہ کہے گا۔)

رحمن نج من کی ویتھا، من ہی راکھو گوئی
سن اٹھلیہیں لوگ سب، بانٹ نہ لیہیں کوئی

(رحیم اپنے دل کی تکلیف کو دل ہی میں چھپا رکھو، سب لوگ سن کر اٹھلائیں گے مگر بانٹنے کا کوئی نہیں۔)

رحمن وے نر مر چکے، جے کہوں مانگن جانہہ
ان سے پہلے وے مئے، جن مکھ نکست ناہہ

(رحیم وہ انسان گویا مر گیا جو دستِ سوال دراز کرتا ہے لیکن اس سے بھی پہلے وہ

مر گیا جس کے منہ سے ۔ نہیں ، نکلتی ہے ۔)

جو رحیم اوچھو بڑھے ، تو تتی ہی اتراے

پیادے سے فرزی بھیو ، ٹیڑھو ٹیڑھو جاے

(اے رحیم اگر کم ظرف رتبۂ عالی پر پہنچتا ہے تو فوراً اترانے لگتا ہے جیسے پیادہ فرزیں ہو کر ٹیڑھا ہی ٹیڑھا چلتا ہے ۔)

جال پرے جل جات بہہ ، تج مینن کو موہ

رحمن مچھری نیر کو ، تو نہ چھاڑت چھوہ

(جال پڑنے پر پانی مچھلیوں کی محبت ترک کر کے چلا جاتا ہے ۔ لیکن رحیم مچھلیاں پانی کی محبت نہیں چھوڑتیں)

رحمن لاکھ بھلی کرو ، اگنی اگن نہ جاے

راگ سنت پے پیت ہوں ، سانپ سہج دھر کھاے

(اے رحیم لاکھ بھلائی کرو بدبدی سے باز نہیں آتا ۔ گانا سنتا اور دودھ پیتا ہے پھر بھی سانپ کاٹ کھاتا ہے ۔)

سمپت بھرم گیش نر ، نوت دھن اک بان

وبھو سنگ چج نر ، نرم دھنو کی بان

(خوش حالی و کمال کے زمانے میں بال اور بھلے آدمی جھکتے ہیں دونوں کی کیفیت یک ساں ہوتی ہے ۔ جیسے قوت و سطوت کے زمانے میں کچھیں اور کمینے اکڑتے ہیں اور ان کے زوال پر نرم پڑ جاتے ہیں ۔)

سنگت دوش لگے سبن ، کہت سانچے بین

کٹل بنک بھرو سنگ بھے ، کٹل بنک گت نین

(سچ سچ تو یہ ہے کہ صحبت سے عیب لگ ہی جاتا ہے ۔ ٹیڑھی بانکی بھووں کی صحبت سے آنکھوں میں ٹیڑھی ترچھی ادائیں پیدا ہو گئیں)

سمے سمے سندر سبے ، روپ کروپ نہ کوے

من کی رچ جیتی جتے ، تت تیتی رچ ہوے

(وقت وقت پر ہر چیز خوبصورت ہوتی ہے ۔ خوبصورتی بدصورتی بے معنی چیزیں ہیں ۔ دل جس پر جتنا مائل ہوتا ہے وہ اتنا ہی خوبصورت نظر آتا ہے)

کوٹ جتن کوؤ کرو ، پرے نہ پرکرت ہیچ

نل بل جل اونچو چڑھے ، انت نیچ کو نیچ (بہاری)

(کوئی لاکھ جتن کرے فطرت نہیں بدل سکتی ۔ پانی نل کے بل پر اونچا چڑھتا ہے

لیکن پھر بھی نیچے ہی آتا ہے)

پت نہ پت گھٹ ٹوٹ، جو دھن سے دھن جوڑ
کھائے کھرچے جو جڑے، تو جڑیے کروڑ

(دوست اپنی معقولیت نہیں کہ اپنی بُری حالت بنا کر روپیہ جوڑ لیا۔ کھانے اڑانے
کے بعد بچ جائے تو کروڑوں جمع کر لیجئے۔)

ایک عرصے سے صدائیں آ رہی ہیں کہ اُردو کی شاعری کا رُخ پلٹ دینا چاہئے۔ حتی الوسع ہمیں ہندی کے عروض کو اپنے عروض میں ملاکر ایک قلمی آم کی طرح ایک قلمی عروض کی تخلیق کرنی چاہئے۔ ہمیں اس کی زبان کی شیرینی سے لذت یاب ہونے کی کوشش کرنی چاہئے ہمیں اس کے عاشق کو تذکیر سے تانیث میں بدل دینا چاہئے
ہمیں مرجع محبت کو بدل کر مرد سے عورت یا مرد کو قرار دینا چاہئے۔ اگر میں غلط نہیں سمجھتا تو اس تحریک کے بانی جناب نیاز فتحپوری ہیں اور عظمت اللہ خاں مرحوم نے اس بیل کو پروان چڑھانے کی کوشش کی ہے بعد میں اور لوگ بھی ادھر متوجہ ہوئے ہیں۔

میں اس تحریک کی ضرورت کو سمجھنے سے ہمیشہ قاصر رہا ہوں۔ ہندی عروض میں کونسی خوبی ہے جو ہمارے عروض میں نہیں اور جسے ہم اپنے عروض میں داخل کر کے اُسے ارتقا کی ڈگر پر ڈالنے کے مدعی ہو سکتے ہیں۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر عروض ہندی کو اپنانے کی کوشش کی گئی تو اُردو کے تلفظ پر ایک مصیبت نازل ہو جائے گی کیونکہ اس میں ایک حرف متحرک کو بھی ایک اصول کا درجہ حاصل ہے اور اُردو کا تلفظ اکثر اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ مثلاً:-

بھرت رچ انگت کمن بن، رسِک نُر من رکھیاں
انت انت بنت بنتہِ تن، گنت سکھی وت لال

اس دوہے میں دو گُرُ اور ۴۴ لگھو ماترائیں ہیں اور اسے شُوان کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ اگر دوہے کا تعلق شرنگار رس سے ہے تو نایکا بھید کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اُس کی شرطیں بھی پوری کرنی پڑیں گی۔ اب یہ دوغلا عروض کس قسم کا ہوگا اس کا تصور کچھ خوشگن نہیں۔

زبان کی شیرینی اور لوچ بھی صرف برج بھاشا میں ہے۔ آج کل ہندی کے شاعروں کے مولودات فکر کا اظہار کھڑی بولی ہے اور اُس میں اور اردو میں صرف یہ فرق ہے کہ جہاں ہم عربی و فارسی کے لفظ لکھتے ہیں وہاں سنسکرت کے لفظ ہوتے ہیں۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

اپنا آپ سہایک ہووے، بنے نہ آپ لٹیرا
ہر دم اُنّتی کرتا جاوے، شانتی سکھ بھوتا جاوے
دُویش، دُوینی۔ دُکھ ہرتا جاوے

ہندی میں لوچ اور سادگی ہے۔ یہ بھی ایک وجہ جذب توجہ ہے۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ چونکہ عورت اپنے جذبات ظاہر کرتی ہے اس لئے زبان میں یہ وصف آگیا۔ عورت کی زبان میں ہمیشہ یہ بات پائی جاتی ہے۔ ہماری اُس بدنام صنف سخن کا مطالعہ کیجئے جسے ریختی کہتے ہیں۔ دیکھئے جان صاحب جو افضل الشعرائے ریختی ہیں۔ یہ زبان لکھتے ہیں:-

عشق جس دن سے کیا کیا کہوں کیا کیا بھولا — غیر کی یاد میں سارا ہوا کنبہ بھولا
چپکے ہے یہ فوج مرے کوئی کسی کے اوپر — یاد رونا رہا گھر بار کا دھندا بھولا

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ہندی میں سوز و گداز بہت ہے کیونکہ ہندوستان کی عورت شوہر پرست (سُوکِیا) ہے اور وہ اپنے حقیقی جذبات بیان کرتی ہے۔ ہند کی عورت بہ قول شعرائے ہند شوہر پرست ہی نہیں بلکہ حرافہ (پَرکِیا) بھی ہے جو شوہر کی محبت میں غیر کو شریک کر کے اس سے چھپ چھپ کے ملنے جاتی ہے اور اس کی ایک بہن حسن فروش (گنِکا) بھی ہے جو کوٹھوں پر بیٹھ کر راہ چلتوں کا دل موہ لیتی ہے۔ بہر صورت اگر سادگی اور سوز و گداز کا دار و مدار عورت کے اپنے جذبات کے اظہار پر ہے تو اردو کو اس میدان میں پیچھا نہ رہنا چاہئے۔ یہاں میں ایک نظم پیش کرتا ہوں اور میرے نزدیک اس میں جذبات کی ایک سچی تصویر سادہ زبان میں کھینچی گئی ہے۔ ایک بیوہ جس کا ہاتھ تقاضائے بشریت نے دامن عفت سے چھڑا دیا۔ اس کے رشتہ دار اس کی لغزش کی سزا اسے موت کے گھاٹ اتار کر دینے پر تُلے ہوئے ہیں وہ تنہائی میں بیٹھی کہہ رہی ہے۔

ہر طرف سے مجھ پہ کیوں طعنوں کی یہ بوچھار ہے؟ — مارنے کو میرے سارا گھر یہ کیوں تیار ہے؟
کیا کیا میں نے۔ بتائے تو کوئی مجھ کو ذرا؟ — آخرش کس بات کی دی جاتی ہے مجھ کو سزا؟
مار ڈالیں۔ میں تو خود جینے سے اب بیزار ہوں — کام ہی کچھ نہیں۔ دنیا میں۔ تو بیکار ہوں
جانتے ہیں سب کہ مجھ پر پھٹ پڑا ہے آسماں — گلشن ہستی کا میرے۔ اُٹھ گیا ہے باغباں
مانتی ہوں کھا گیا لغزش مرا پائے ثبات — یہ بھی میداں ہے وہ مردوں نے کھائی جس میں مات
دم اِدھر بیوی کا نکلا فکر اُدھر فوراً سوار — ہو کوئی تدبیر ایسی ہاتھ آئے اک نگار
اور جو ایسا نہیں کرتے۔ یہ ان کا حال ہے — مال ان کا بیسواؤں، رنڈیوں کا مال ہے
میں بھی ویسی ہی بشر ہوں مرد ہیں جیسے بشر — وہ بتائیں۔ نفس رانی میں جو رکھی ہو کسر
نفس پر قابو کا پہلے آپ تو دے دیں ثبوت — پھر رکھیں امید مجھ سے ورنہ بہتر ہے سکوت

اس کے علاوہ انیس و دبیر کے مرثیے دیکھئے۔ جہاں ازواج مطہرات نے بین کیا ہے۔ زبان نہایت سادہ و مملو از جذبات ہے۔ اردو کے مرجع محبت کا سوال بہت ہی ٹیڑھا ہے اور ایک طویل بحث کا طالب۔ اثر ہدیش نے اس سے اپنے ایک مضمون "نظیر اکبر آبادی" میں مفصل بحث کی ہے جو رسالۂ ہمایوں بابت ماہ اکتوبر ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا ہے۔ مضمون کا اقتباس ہدیۂ ناظرین ہے:۔

"عام طور سے کہا جاتا ہے کہ اردو کی غزل، فارسی کی غزل کا چربا ہے۔ یہ ایک معنی میں صحیح نہیں۔ پروفیسر کے۔ گیلڈنر (PROF. K. GELDNER) نے لسانیات ایران سے بحث کرتے ہوئے ایک جگہ کہا ہے۔

"خاندان ہخامنشی (ACHAEMENIANS) کے زوال کے بعد پانچ صدیاں (۳۳۱ ق م سے ۲۲۳ء ابتدائے آل ساسان تک) ایسی گزریں جن کی کوئی تحریر ہم تک نہیں پہنچی۔"

"اس سے پہلے کی ادبی کائنات پارسیوں کی مقدس کتاب گاتھا ہے۔ رِگ وید کی طرح یہ بھی منظوم مناجات کا مجموعہ ہے۔ اگر فارسی قدیم کا ادب دست یاب ہوتا تو شاید وہ بھی ثابت کرتا کہ تخاطب عورت کی جانب سے مرد کی جانب ہے۔ کیونکہ ہندوستانی اور ایرانی ایک ہی بابا آدم کی اولاد مانے جاتے ہیں اور سنسکرت اور ہندی میں تخاطب عورت کی طرف سے مرد کی طرف ہے۔ مختصر یہ کہ غزل اردو حقیقی غزل فارسی کا چربا نہیں۔"

"میرے نزدیک غزل اردو کا چشمۂ فیض فارسی ہی نہیں بلکہ اس کی وساطت سے عربی بھی ہے۔ جدید غزل فارسی کا

آغاز نویں صدی کی ابتدا میں ہوا ۔ اس نے عربی سے استفادہ کیا ۔ اس صورت میں مخاطب غزل عورت ہونی چاہیے جیسا کہ عربی میں ہے ۔ لیکن اس وقت دو صورتیں درپیش تھیں جنھوں نے اسے مبہم بنا دیا ۔ ایک تو یار کا پاس ادب " دوسری فارسی منازل ارتقا طے کرتے کرتے تذکیر و تانیث کا قصہ پاک کر چکی تھی ۔ اس لئے مرور ایام کے ساتھ ساتھ نظر اصل سے ہٹ گئی ۔ سونے پر سہاگا ۔ ایرانی اپنی اخلاقی پستی کے زمانے میں قعر بہیمیت میں گر کر خلاف فطرت طریقوں سے بھی خواہش ہائے ساعی کی تشفی کا جویا ہوا ۔"

" اُردو کی شاعری نے جب فارسی کے نقش قدم پر چلنا شروع کیا تو ابتداءً معشوق کے لئے جو لفظ استعمال کئے مثلاً پیا ۔ پیا ۔ پیتم ۔ ساجن ۔ سجن ۔ سری جن ۔ لالن ۔ من موہن وغیرہ ان سے خیال ہوتا ہے کہ خطاب عورت کی جانب سے تھا کیوں کہ یہ لفظ بھاشا کے اور مذکر ہیں اور بھاشا میں عورت ان لفظوں سے اپنے محبوب کو مخاطب کرتی ہے ۔ اس خیال کی تائید افضل جھنجھانوی (وفات ۱۰۳۵ھ / ۱۶۲۶ء) کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے ۔

سکھی ری چیت رُت آئی سہانی ۔ ابھوں اُمید میری بر نہ آئی

یہ عالم پھولیاں پھلواریاں سب ۔ کریں سیر میں پیا سنگ ناریاں سب

سکھی دن رین مجھ ناگن ڈست ہے ۔ بچھڑوں دور کی تاہی جگ ہنست ہے

لیکن بہت جلد ان لفظوں کی جگہ فارسی کے لفظوں نے لے لی اور اس کے ساتھ ہی مرجع خطاب بھی بدل گیا ۔"

حقیقۃً ابہام اس وقت باعث پریشانی ہے لیکن اُردو کی شاعری کو اس میں مبتلا رہنا چاہیے اگر عریانی سے دامن بچانا ہے ۔

جو ہندی کی طرف مائل ہیں انھیں اس پر غور کرنا چاہیے کہ آیا اُردو میں ہندی کی شاعری کے اوصاف یعنی سادگی زبان اور تعمق جذبات ، جن کا منبع عورت کا دل یا مرد کا سینہ ہو ، اگر نہیں ہیں تو پیدا کئے جا سکتے ہیں یا نہیں ، میں تو سمجھتا ہوں کہ ہماری زبان ہر قسم کے خیالات ادا کر سکتی ہے ۔ بہ فرض محال نہیں کر سکتی تو انگلستان سے اس بارے میں سبق لینا چاہیے ۔ چاسر دکلیف ملٹن ۔ ایڈمنڈ اینیر براؤن ۔ کون ہے جسے اظہار کے لئے لفظ نہ ملا ہو اور اس نے بے تکلف لاطینی اور فرانسیسی سے لفظ لے کر اس پر ہر طرح کا تصرف نہ کیا ہو ۔ مثلاً براؤن کو جو ادیب اور ڈاکٹر بھی تھا جب اظہار خیال کے لئے لفظ نہ ملے تو اس نے بہت سے لفظ گھڑ ڈالے ۔ ان میں سے (ELECTRICITY اور TITERARY - MEDICAL) بالخصوص قابل ذکر ہیں ۔

مختصر یہ کہ یہ بیل اپنی ہمت سے منڈھے چڑھے گی ۔ زبان پر قدرت ۔ قوت وضع الفاظ اور تخیل اس ناؤ کو کنارے لگائیں گے ہندی سے چند بحریں لے لینے سے ہم منزل مقصود تک نہیں پہنچ سکتے اور یوں تو :-

مجھے تو ہے مرغوب مجنوں کو لیلے ۔ خیال اپنا اپنا نظر اپنی اپنی

میں نے بہت سی باتیں کہہ دیں جو بعض اصحاب کے آئینہ دل کو مکدر کر دیں گی ۔ ایسے بزرگوں کی خاطر نفس مضمون سے اعراض کرتا ہوں ایک ہندی کا شاعر ایک تصویر کھینچتا ہے :-

کوجت بگھنڈی ہی بلند نندنی کے تیر دا گدمب کھنڈن کد ہن ہیر کے
تاکے تیرے کونگ سادھ بھت ہے گرشن لال رادھے چھتے ہوں دکھاوں گی دور کے
ٹھاڑی ہیم تیلا پے ناگن تیل کاری بو چند جب چھائی چھپ یوں بستر کے
گیج کیل کیہر سکوب کر کمپ پر کیرد کلاندھ کو بھن سوں یکر کے

"آ! میں چپکے سے تجھے ایک عجیب و غریب تماشا دکھا دُوں۔ دریائے جمنا کے کنارے کدموں کے کُنج میں مور اس کدم سے اُس کدم پر کودتے اور جھنکارتے پھرتے ہیں۔ الاّ ان کے نیچے سونے کی بیل (جسم) پر ایک ناگن جس کی ٹیڑھی کالی دُم (چوٹی) کی چھب دُنیا کے کونے کونے میں پھیلی ہوئی ہے اپنے پھن (سارے سر کے بال بہ حیثیت مجموعی) سے کنول کی سی زمین (پیشانی) وہ پہاڑ جس میں کنوئیں ہیں (ناک) سنکھ (کان) ملک کشمیر (آنکھیں) سُرخ کنول (ہونٹ) اور چاند (کل چہرہ) کو پکڑے کھڑی ہے۔"

دوہے کی حقیقت اور تکنیک سے ناظرین واقف ہو چکے ہیں اور اگرچہ جو دوہے بطور مثال پیش کئے جا چکے ہیں انھوں نے ہندی کی اس صنف شاعری سے لطف اندوز ہونے کا اچھا خاصا سامان مہیا کر دیا ہے تاہم اس خیال سے کہ ممکن ہے کہ ان مختصر سے حوالوں سے بعض احباب کا ذوق و شوق تشفی یاب نہ ہوا ہو چند دوہوں کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ مگر دقت یہ ہے کہ ان دوہوں کا تعلق "شرنگار رس" سے ہے اور اس صنف کلام سے بخوبی محظوظ ہونے کے لئے ایک اور علم سے واقفیت ضروری ہے جسے سنسکرت اور ہندی میں "نائکا بھید" کہتے ہیں اور اردو داں احباب اس سے بالعموم ناواقف ہیں۔ اس لئے اب جو دوہے ہدیہ ناظرین ہیں ان کے معنی کے ساتھ ساتھ جہاں جہاں ضروری سمجھا گیا تشریح کر دی گئی ہے تاکہ ناظرین بخوبی لطف اندوز ہو سکیں۔

پہیر ہنڈورے کُلَن تین ، پَری پَری سی ٹوٹ
دھری دھائی پی بیچ ہی ، کری کھری رس لوٹ

اس میں "مگدھا نائکا" یعنی اُس نوخیز کا انداز بیان کیا گیا ہے جس کے جسم میں آثارِ شباب نمایاں ہونے لگے ہیں۔ سکھی سے سکھی ایک واقعہ بیان کرتی ہے۔

جھولا جھول رہی تھی، پینگیں آسمان سے باتیں کر رہی تھیں۔ اتنے میں محبوب ادھر آ نکلا۔ شرم کے مارے جھولے سے کود کر بھاگ جانا چاہا۔ کودی ہے تو معلوم ہوتا تھا کہ آسمان سے پری اُتر رہی ہے۔ محبوب نے جھپٹ کر زمین پر گرنے سے پہلے گود میں لے لیا اور خوب مزے لوٹے۔

بھاڈک اُبھرو ہو بھئیو ، کچھک پرو بھرو آئی
سیپ ہرا کے مِس ہیو ، نِس دِن ہیرت جائی

یہ بھی "مگدھا نائکا" ہے۔ اسے احساس آمدِ شباب ہے۔
چھاتیاں کچھ کچھ اُبھرنے اور اُن کا بار محسوس ہونے لگا ہے۔ سیپ کا ہار دیکھنے کے بہانے رات دن سینہ دیکھتی رہتی ہے۔

اپنے انگ کے جان کے ، یوون ، نرپت پروین
ستن من نین نتمب کو ، بڑو اِجا پھا کین

"مگدھا نائکا" مگر بھرپور شباب والی۔
عقل مند شہنشاہِ حُسن نے اپنا خاص آدمی تصور کر کے پستان، دل، آنکھ، اور کولہوں میں بہت اضافہ کر دیا، یعنی بوجہ جوشِ شباب پستان بلند ہو گئے۔ دل اور آنکھوں میں شوخی پیدا ہو گئی اور کولہے فربہ اور چوڑے چکلے ہو گئے۔

نی کی گن گل کی سنکھ ، بنق بھی آ گلا ی

ڈھیوں اور اینچی پھر رے ، پھر کی لوں بن جائی

یہ "پر کیا" (حرافہ) یعنی شادی شدہ ہے مگر غیر دل پر مرتی ہے۔ اس کی کش مکش قابل دید ہے۔

نئی نئی محبت ہے اور خاندان کی عزت کے خیال سے جھجک بھی۔ بے تکلف محبوب کے پاس نہیں جا سکتی۔ دونوں طرف کھنچی جا رہی ہے۔ اس کش مکش میں دن یوں گزرتا ہے جیسے پھر کی۔

چھنک اگھارت چھن چھوت ، راکھت چھنک چھپائی
سب دن پیا کھنڈت ادھر ، در پن دیکھت جائی

کبھی کھولتی، کبھی چھوتی اور کبھی چھپاتی ہے۔ محبوب نے جو ہونٹ چبا ڈالے ہیں انہیں آئینے میں دیکھتے ہوئے سارا دن نکل جاتا ہے۔ یہ حرکتیں اس لئے ہیں کہ شب گزشتہ کے پر لطف مناظر یاد آ رہے ہیں۔ نقش دنداں چھپائے جاتے ہیں کہ راز فاش نہ ہو۔ کھولے جاتے ہیں کہ یاد تازہ ہو۔ چھوئے جاتے ہیں کہ درد ہوتا ہے۔

رہیو موہ ملنو رہیو ، یوں کہہ گہے مروڑ
اُت دے الی اُرا ہنو ، رات جتی مو اور

"اب ہماری تمھاری محبت اور ملنا جلنا ختم" یہ کہہ کر بھنووں میں بل ڈال لئے۔ سکھی کو یہ الاہنا دے کر میری طرف دیکھا "خوشتر آں باشد کہ سرّ دلبراں ، گفتہ آید در حدیث دیگراں" والا معاملہ ہے۔

سووت سپنے شیام گھن ، ہل مل ہرت بیوگ
تب ہی ٹرکت ہو گئی ، نندو نیندن یوگ

خواب میں محبوب کے ساتھ ہل مل کر درد ہجر دور کر رہی تھی۔ اتنے میں کم بخت نیند کہیں غائب ہو گئی، آنکھ کھل گئی اور خواب میں جو لطف وصال اٹھایا جا رہا تھا۔ ندارد ہو گیا۔ اب نیند پر گالیاں پڑ رہی ہیں۔

مو ہو سوں تج موہ درگ ، چلے لاگ وہ گیل
چھنک چھوائے چھب گڑ ڈری ، چھلے چھبیلے چھیل

آنکھیں مجھ سے بھی ترک محبت کر کے اس کے پیچھے پیچھے لگ لیں۔ محبوب نے ادا و انداز کی گڑ کی ڈلی سے چھو کر مجھے چھل لیا۔

(فضل جاوید)

پیروڈی دراصل طنز و مزاح کی ایک قسم ہے۔ اُردو ادب میں یہ صنف براہ راست انگریزی ادب سے آئی ہے۔ یوں تو انشاؔ اور مصحفیؔ کی معاصرانہ چشمکوں ہی سے اس صنف کے آثار ہمارے ادب میں منتشر حالت میں نظر آتے ہیں لیکن صحیح معنوں میں پیروڈی دورِ حاضر کی پیداوار ہے۔

پیروڈی یونانی زبان کے لفظ "پیروڈیا" سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں "جوابی نغمہ" پیروڈی دراصل مضحکہ خیز تصرف کا نام ہے جس میں اصل تخلیق کے الفاظ و خیالات اس حد تک بدل دیئے جائیں کہ ان میں مزاحیہ تاثرات پیدا ہو جائیں کسی شاعر یا ادیب کی کسی مشہور و مقبول نظم یا نثر کو مزاحیہ انداز میں کچھ اس طرح پیش کرنا کہ "اصل" کے خیالات کسی حد تک بدل جائیں لیکن محض کسی موضوع کو سامنے رکھ کر مزاحیہ نظم یا کہانی لکھنے سے اُسے پیروڈی کے زمرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ پیروڈی کے لئے کسی تخلیقی سرمایہ کی ضرورت ہوتی ہے، جس کو مدِ نظر رکھتے ہوئے پیروڈی نگار اصل مصنف یا شاعر کے اسلوب بیان، اس کے تیور، اس کے اندازِ فکر کو مزاحیہ شکل میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ اصل تخلیق کے سنجیدہ خیالات یکسر بدل جاتے ہیں۔ اور ان کی جگہ مزاح لے لیتا ہے۔ اگر پیروڈی میں تنقیدی عنصر بھی شامل ہو جائے تو اس کی افادیت اور بڑھ جاتی ہے۔ پیروڈی محض ہنسنے ہنسانے کی چیز نہیں۔ ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں "پیروڈی نگار کو موزوں طبع ہونے کے علاوہ لطافت پسند اور سنجیدہ مزاج بھی ہونا چاہئے۔ یہ نہ محسوس ہونا چاہئے کہ وہ یہ پیروڈی محض ہنسانے کے لئے لکھ رہا ہے۔ اس کا کلام دوسروں میں گدگدی پیدا کر دے مگر یہ نہ محسوس ہو کہ وہ گدگدانے کے لئے انگلیاں بڑھا رہا ہے۔" پیروڈی میں ہجو یا ہزل حکم امتناعی کا درجہ رکھتی ہے، پیروڈی اور ہجو کی حدیں ایک دوسرے کے بہت قریب سے گذرتی ہیں۔ اس لئے پیروڈی نگار کو نہایت ہی چابکدستی سے پیروڈی کے فن کو استعمال کرنے کے لئے ہجو کی سرحد سے اپنے آپ کو بچانا ضروری ہوتا ہے۔

یونانی اور انگریزی ادب میں پیروڈی کی ترقی یافتہ شکل دیکھ کر جب ہم اسے اُردو میں تلاش کرتے ہیں تو تعجب ہوتا ہے کہ دورِ حاضر سے پہلے ہمارے ادب میں ترقی یافتہ پیروڈی کی کوئی مثال موجود نہیں تھی جس طرح کوئی پودا خلاء میں نہیں ابھرتا۔ بلکہ اس کے لئے اچھی زمین دھوپ اور سایہ، پھلنے پھولنے کے لئے مناسب آب و ہوا اور دیکھ ریکھ کی ضرورت ہے اسی طرح کوئی ادبی صنف بھی ایکدم ظہور پذیر نہیں ہوتی۔ بلکہ اسے اپنے ماحول سے غذا و راہ لینا پڑتا ہے۔ تب کہیں جا کر وہ مستقبل کے سفر پر روانہ ہوتی ہے۔ چنانچہ پیروڈی نے بھی اپنے ادبی سفر کا آغاز اسی طرح کیا۔ یہ بات دوسری ہے کہ اس کا کوئی مقام نہ تھا۔ تکنیک کے لئے کوئی اصول موجود نہ تھا لیکن خود رو شکل میں اس نے بھی پہلی بار اس دھرتی پر آنکھیں کھولیں۔ لہجہ کو بگاڑ کر مدِ مقابل سے اسی کے انداز میں بات کرنا۔ اس کی چال کی نقل اتارنا، یہ سب تحریری پیروڈیاں نہ سہی عملی زندگی میں موجود تھیں۔ پھر انھوں نے ادب میں بھی اپنی زندگی کا ثبوت دینا شروع کیا۔ اگر ہم اردو میں پیروڈی کے بتدریج ارتقاء کا جائزہ لیں تو انشاءؔ اور

مصحفی کی معاصرانہ چشمکیں اور ایک دوسرے کے کلام کو لے کر ان کے کلام کے نقائص و عیوب کو نکال نکال کر اور کبھی ایک دوسرے کی زمینوں میں شعر کہہ کر ایک دوسرے کا مذاق اڑانا، پیروڈی کی طرف اہم قدم نہیں تھا تو اور کیا تھا۔ اگر ہم بنظر غائر انشاء اور مصحفی کی ان چوٹوں کا تجزیہ کریں تو ہمیں ان کے یہاں پیروڈی کے عناصر منتشر حالت میں نظر آئیں گے۔ ایک کی غزل کو سامنے ...... رکھ کر دوسرے نے غزل کہی اور پہلی غزل کے مزاج اور خیالات کا مذاق اڑایا۔ اور پھر دونوں میں خوب لے دے ہوئی۔

"اودھ پنچ" کا دور اردو پیروڈی کے لئے بہت سازگار رہا۔ جس طرح اس دور میں طنز و ظرافت کے نئے نئے خوبصورت پھول کھلے اسی طرح پیروڈی کو بھی شاعروں نے گلے لگایا۔ اردو شاعری میں پیروڈی کے نمونے تلاش کرتے ہوئے پنڈت تربھون ناتھ ہجر اور اکبر الہ آبادی کو ہم کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس سے قبل جو پیروڈی کے نمونے ہمیں ملتے ہیں، انہیں پوری طرح سے ہم پیروڈی کے زمرے میں شامل نہیں کر سکتے۔ کیونکہ ان میں کسی پر طعن و تشنیع ہوتی تھی اور کسی کی پگڑی اچھالنے میں سارا زور شاعری پر صرف ہوتا تھا، جو ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں "زیادہ تر جواب اور جواب الجواب کی نوعیت کے ہیں"۔ مثلاً ولی کا ایک شعر ہے ؎

اچھل کر جا پڑے جوں مرغ برق — اگر مصرع لکھوں ناصر علی کوں

اس کے جواب میں ناصر علی نے یہ شعر لکھا ؎

باعجاز سخن گر اڑ چلے وہ — ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کوں

جو جذبہ ناصر علی کے شعر میں پوشیدہ ہے، وہ یقیناً پیروڈی کی حدود میں داخل نہیں۔ اس لئے ہم اس "جواب" کو پیروڈی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح مصحفی کے اس شعر کو لیجئے ؎

تھا مصحفی بہ مائل گریہ کہ پس از مرگ — تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی

اب انشاء اپنے ہم عصر شاعر پر کس طرح حملہ آور ہوتے ہیں ملاحظہ فرمائیے:۔

تھا مصحفی کا نا جو چھپانے کو پس از مرگ — رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی

صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انشاء کے دل میں مصحفی کے خلاف جو زہر بھرا ہے وہ اس شعر کے ذریعہ انہوں نے اگل دیا۔ اس زہرناکی کو بھی ہم پیروڈی کا نمونہ نہیں کہہ سکتے۔ غالب کی مشکل پسندی، بیدل کی تقلید تھی۔ اسی مشکل پسندی پر عبدالقادر رامپوری نے ایک شعر کہا ؎

پہلے تو روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال — پھر دوا جتنی ہو کل بھینس کے انڈے سے نکال

لیکن اسے بھی ہم پیروڈی نہیں کہیں گے کیونکہ یہ شعر غالب کے کسی خاص شعر کو پیش نظر رکھ کر نہیں لکھا گیا تھا، البتہ یہ شعر کسی حد تک پیروڈی کی طرف قدم بڑھانے کی ایک کوشش ضرور ہے۔ غالب کے زمانے میں غالب کے کلام کو موضوع گفتار بنایا گیا تھا لیکن اس پر پیروڈی کا اطلاق مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:۔

کٹ گئی گر شب یلدا بطفیل غالب — تجھ کو اے مرغ سحر وقت سحر دیکھیں گے
ہم بھی آزاد کسی روز بقول غالب — شاہد ہستی مطلق کی کمر دیکھیں گے

(حاتم علی آزاد)

شاہد ناز کی طبع ہیں اشعار رضی — بار احسان معانی بھی گوارا نہ ہوا

(رضی بدایونی)

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے — مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے

کلامِ میر سمجھے اور زبانِ میرزا سمجھے　　مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے
(حکیم آغا جان عیش)

اس آخری قطعہ میں پیروڈی کا رنگ جھلکتا ہے۔ بہر کیف اسی طرح بات آگے بڑھتی اور پیروڈی "اودھ پنچ" میں پنڈت تربھون ناتھ ہجر اور اکبر الٰہ آبادی کے ہاتھوں پکتی ہے اور یہیں سے اس کی نوک پلک سنورتی ہے۔

ہجر کا مقام اولین پیروڈی نگاروں کی صف میں پیش پیش ہے۔ انھوں نے اُردو میں پیروڈی کو مغربی پیروڈی کی طرز پر لکھا۔ غالب کی ایک غزل کی طرز پر اپنی ایک غزل میں اس کی پیروڈی اس طرح کرتے ہیں کہ ان کے اپنے زمانے کی اقتصادی بدحالی کا نقشہ پوری طرح کھنچ جاتا ہے۔ ایک نمونہ ملاحظہ کیجئے۔ اس پیروڈی کے چند منتخب اشعار پیش ہیں:-

ایک مہینے سے چپکے بیٹھے ہیں　　واہ کیا واقعہ نگاری ہے
کوئی بیٹھے نہ آکے دفتر میں　　نادری حکم اب یہ جاری ہے
کیا کریں اب بچارے اپرنٹس　　رات دن شغلِ آہ و زاری ہے
ہائے تخفیف اور ٹیکس کے بیچ　　رو چکے سب ہماری باری ہے

اب ایک چونکا دینے والی حقیقت سے آنکھیں دوچار ہوتی ہیں۔ جب ہم رتن ناتھ سرشار کو بھی ایک پیروڈی نگار کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ اُن کی شہرہ آفاق تخلیق "فسانۂ آزاد" میں ساقی نامہ اور مثنوی کی جو پیروڈی ہے وہ انھیں اولین پیروڈی نگاروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا "اُردو ادب میں طنز و مزاح" میں رقمطراز ہیں "انھوں (سرشار) نے فسانۂ آزاد میں ساقی نامہ اور مثنوی کی جو پیروڈی کی ہے۔ وہ نہ صرف اُردو شاعری کی اولین تحریفوں میں سے ایک ہے بلکہ اپنی نفاست اور توازن کی وجہ سے انھیں تحریف نگاروں کے زمرے میں شامل کروانے کے لئے بھی کافی ہے" چند نمونے پیشِ خدمت ہیں:-

پلا ساقیا اوے کالا افیم　　کہ کر آؤں گلگشت باغ نعیم
نہ مطرب نہ ساغر نہ مینا نہ چنگ　　نہ چانڈو نہ افیون نہ گانجا نہ بھنگ
کرم کر فقیروں پہ مائی ڈیئر　　میں قربان جاؤں ذرا کم ہیئر

اس طرح ایک اور پیروڈی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:-

پلا ساقیا افیون پینک فزا　　بہت غم سے جی میرا گھبرا گیا
مراحل مصیبت کے طے ہو گئے　　افیمی بھی پینک میں سب سو گئے
بس آگے نہیں تاب کچھ ہو رقم　　کہ پینک میں اب جھومتا ہے قلم
بنامِ خدائے بصیر و سمیع　　ہمیں گفتہ بود است خواجہ بدیع

ان شاعروں کے بعد جب ہم اکبر الٰہ آبادی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ہمیں اس عظیم شاعر کے یہاں پیروڈی کے کامیاب نمونے ملتے ہیں اکبر کا شروع کا کلام نہایت سنجیدہ اور متانت سے معمور ہے لیکن "اودھ پنچ" میں جب سے لکھنا شروع کیا۔ ظرافت ان کا ایک مستقل رنگ بن گئی اور یہیں ان کی پیروڈیاں صفحۂ قرطاس پر بکھریں۔ لفظی پیروڈی کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمایئے ؎

آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں　　تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے قوم

یہاں ایک شعر میں "دل" کی جگہ "قوم" لا کر شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ اسی طرح حافظ کی مشہور غزل کی تضمین میں بھی پیروڈی کے رنگ کے

اشعار موجود ہیں :-

الایا ایہا البحر چل نظر کن سوئے ساحل ہا　　کہ جنگ آساں نمود اول ولے افتاد مشکلہا
الایا ایہا الطفلک بجو راحت بہ نادہا　　کہ قرآں سہل بود اول ولے افتاد مشکلہا
بکن تزئین پائے خود بہ بوٹ ڈاسن و پتلون　　کہ سر سید خبر دارد ز راہ و رسم منزلہا

پیروڈی کا رنگ اس قطعہ میں بھی صاف طور پر جھلکتا ہے :-

لوگ ہنستے ہیں جو پیش آتی ہے یہ حالت کبھی　　من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی بگو
لیکن اخلاقی نظر میں اس سے تو بہتر ہے وہ　　من ترا پاجی بگویم تو مرا پاجی بگو

اردو کی سب سے پہلی پیروڈی کونسی ہے اور کس نے لکھی ہے ۔ یہ ایک ایسا سوال ہے ۔ جس کا جواب انتہائی مشکل ہے ۔ غلام احمد فرقت کاکوروی، ڈاکٹر عبادت بریلوی اور ڈاکٹر وزیر آغا جنہوں نے اس موضوع پر اظہار خیال کیا ہے ۔ ایک دوسرے سے متضاد رائیں پیش کرتے ہیں ۔

فرقت کاکوروی کے خیال میں " اردو ادب میں پیروڈیز کا سلسلہ " سرپنچ " ہی نے شروع کیا، راقم الحروف کی پیروڈیز سب سے پہلے " سرپنچ " ہی میں شائع ہوئیں " [1]

ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں " اردو میں پیروڈی کی ابتداء کنہیا لال کپور کے ہاتھوں ہوئی جب انہوں نے " غالب ترقی پسند شعراء کی ایک مجلس میں " لکھی [2]

ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال ہے " اردو شاعری میں اس صنف کو رواج دینے والے اکبر الٰہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار تھے ....
چنانچہ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اردو شاعری میں تحریف کو رواج دینے والے اکبر الٰہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار ہی تھے [3]

مندرجہ بالا آراء کا تجزیہ کریں تو ہمیں فرقت کے خیال سے اتفاق کرنے میں پس و پیش ہوتا ہے ۔ " اودھ پنچ " یقیناً " سرپنچ " سے پہلے جاری ہو چکا تھا اور ہمیں " اودھ پنچ " میں پیروڈی کے نمونے مل جاتے ہیں ۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال بھی اس امر سے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ کنہیا لال کپور سے پہلے ہجر اور اکبر کی پیروڈیاں مل جاتی ہیں ۔ اس کے بعد جب ہم ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے کو دیکھتے ہیں ۔ تو اس میں ہمیں ایک طرح کی تشنگی کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ کوئی قطعی فیصلہ کرنے سے قاصر ہیں کہ اکبر پہلا پیروڈی نگار ہے ' یا سرشار ۔ بہر کیف پیروڈی کا جائزہ لیتے ہوئے ہم اودھ پنچ کے شعراء کو نظر انداز نہیں کر سکتے ۔ اولین پیروڈی نگاروں میں ہجر کا نام پیش پیش ہے ۔ اس طرح ہجر، اکبر اور سرشار نے پیروڈی کے فن کو سب سے پہلے استعمال کرنے کی کوشش کی ۔ اب اگر تینوں کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو پنڈت تربھون ناتھ ہجر کو ہی پہلا پیروڈی نگار تسلیم کیا جا سکتا ہے جنہوں نے پیروڈی کی مغربی طرز کو اردو میں اپنا کر اس صنف کی بنیاد ڈالی ۔ ان کے بعد اکبر کا نام آتا ہے جو اپنے ظریفانہ رنگ میں اس صنف کے استعمال کا سلیقہ جانتے تھے ۔ اس کے بعد سرشار

---

[1] طنز و ظرافت از غلام احمد فرقت ص ۱۳۳　　[2] تنقیدی زاویے　از ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۲۴۴
[3] اردو ادب میں طنز و مزاح　از ڈاکٹر وزیر آغا ص ۱۳۵ - ۱۳۶ (حاشیہ)

نے بھی اس کا اثر لیا، چوں کہ اودھ پنچ اور اودھ اخبار ایک دوسرے کے خلاف ہمیشہ نبرد آزما رہتے اور ایک دوسرے کی خامیوں اور خوبیوں کا بغور جائزہ لیتے۔ اس لئے سرشار کا اودھ پنچ سے متاثر ہو کر فسانۂ آزاد میں ساقی نامہ اور مثنوی کی پیروڈی کرنا قرین قیاس نظر آتا ہے، پیروڈی کے ابتدائی دور میں اودھ پنچ میں جو پیروڈیاں چھپتی تھیں۔ اس میں زیادہ تر تفریحی مقصد پوشیدہ رہتا تھا۔ یا طعن و تشنیع کا جذبہ کارفرما۔ یا پھر نثری مضامین میں کہیں کہیں پیروڈی کے انداز میں اشعار بل جاتے ہیں۔

ہجر کے تفریحی اشعار ملاحظہ فرمایئے جو سعدی کی کریما کی پیروڈی کہے جا سکتے ہیں:۔

میرے ساقی چانڈو کا چھینٹا پلا	کہ ہستم اسیرِ کمندِ ہوا
مزا کرکرا ہو گیا دے چرس	ندارم غیر از تو فریاد رس
یہ افیونیوں کی کمر خم نہیں	ہمہ شاخ پر میوہ سر بر زمیں

غرض اس قسم کے اشعار اودھ پنچ کے صفحات میں جا بجا ملتے ہیں۔

اودھ پنچ کے بعد پیروڈی کا ارتقاء ایک مدت تک کچھ رک سا گیا۔ اور پھر دورِ جدید میں دوبارہ شدت سے اس کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اس دور میں جبکہ چاروں طرف جذباتیت کا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا ہے، اور ہر شخص اپنے ہی جذبات کے دھارے میں بغیر سوچے سمجھے بہا چلا جا رہا ہے۔ ایسے جذباتی دور میں پیروڈی نگار کے لئے پیروڈی کو ایک حربہ کے طور پر استعمال کرنے کا موقعہ فراہم ہوا اور وہ جذباتیت کے شکار اذہان پر پیروڈی کے ذریعہ ہلکے ہلکے چوکے لگاتا ہے اور انھیں ناہمواری کی ڈگر پر چلنے سے روکتا ہے۔ پیروڈی کے اس دور میں ہمیں کنہیا لال کپور، پروفیسر عاشق محمد، سید محمد جعفری، مجید لاہوری اور فرقت کاکوروی کے نام بہت اہم نظر آتے ہیں۔ پیروڈی کے ضمن میں کنہیا لال کپور کا مضمون 'غالب جدید شعراء کی ایک مجلس میں' ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ کپور حالاں کہ نثر نگار ہیں اور نظم ان کا خاص میدان نہیں لیکن انھوں نے اپنے اس مضمون میں بعض ترقی پسند شاعروں کی آزاد نظموں کی ..... پیروڈیاں کی ہیں۔ اور خاص طور پر ان کی نظم "ننگائی" ایک قابلِ قدر کارنامہ ہے۔ جو دراصل فیض کی شہرہ آفاق نظم تنہائی کی پیروڈی ہے۔

اس دور کے پیروڈی نگاروں کی فہرست میں کپور کے بعد دوسرا نام پروفیسر محمد عاشق کا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا "ان کی صرف چند ایک تحریفیں منظر عام پر آئی ہیں۔ لیکن ان تحریفوں کا معیار اتنا بلند ہے کہ تحریف کے کسی جائزے میں بھی انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا"۔ صادق قریشی کی نظم "سلمیٰ" کی پیروڈی "کتا" اگرچہ کسی مشہور نظم کی پیروڈی نہیں تاہم اسے ہم نظر انداز اس لئے نہیں کر سکتے کہ اس میں پیروڈی کے جملہ لوازم اپنی پوری آب و تاب سے موجود ہیں۔ اس میں اصل نظم کی جذباتیت کا بڑی بیدردی سے مضحکہ اڑایا گیا ہے "ہمدردی" (اقبال) اور "ناگ سبھا کا ناچ" (میراجی) پر ان کی پیروڈیاں بہت مشہور ہیں۔

تیسرا اور اہم نام سید محمد جعفری کا ہے، ان کی نظموں میں عموماً تضمین اور پیروڈی کا حسین امتزاج ہوتا ہے۔ برطانوی وزراء کی ہندوستان میں آمد پر لکھی گئی ایک پیروڈی میں ان کا یہ انداز بڑی خوبصورتی کے ساتھ موجود ہے۔ جس کے پس منظر میں اکبر الہ آبادی کی مشہور نظم "آب و وزور" ایک منفرد شان سے ابھرتی ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:۔

مشن نے دیا الغرض یہ بیاں	ہیں جیسے برسات میں ندیاں

اچھلتا ہوا اور اُبلتا ہوا — وہ سکھوں کو بالکل کچلتا ہوا
گروپ اور مرکز بناتا ہوا — وہ شیرے میں مکھی پھنساتا ہوا
مچاتا ہوا فرقہ وارانہ جنگ — افق کو بناتا ہوا لالہ رنگ
گیا الغرض وہ جواری گیا — تماشا دکھا کر مداری گیا

اسی طرح "وزیروں کی نماز" کو اقبال کی "شکوہ" کی پیروڈی کہہ سکتے ہیں، جعفری کو پیروڈی کے استعمال کا ایک خاص سلیقہ آتا ہے۔ ان دنوں بہت کم لکھنے لگے ہیں۔ لیکن اُن کی موجودہ پیروڈیاں انھیں پیروڈی نگاروں کی صف میں ایک ممتاز جگہ دلانے کے لئے کافی ہیں۔

چوتھا اہم نام مجید لاہوری کا ہے، ان کے تعارف کے لئے حرفِ نمکدان کا حوالہ ہی کافی ہے۔ ان کے کلام میں تضمین اور پیروڈی ملی جلی ہوتی ہے۔ کھوکھلی معاشرت پر ضرب کاری لگانا ان کا مشغلہ ہے اور ملکی مسائل پر بھی وہ گہری نظر رکھتے ہیں۔ پیروڈی کے فن کو نہایت چابکدستی اور فنکارانہ صلاحیتوں کے ساتھ برتتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کا آدمی نامہ، حفیظ کے قومی ترانے اور نظم "میرا سلام لے جا" اور علامہ اقبال کی نظم "فرمانِ خدا" کی پیروڈیاں بہت مشہور ہیں۔ مسدس کریما کی پیروڈی بھی ان کی شاہکار پیروڈی ہے۔

اس دور کے ایک اور اہم پیروڈی نگار فرقت کاکوروی ہیں۔ فرقت کے لئے "مادا" کا حوالہ دیا جا سکتا ہے جس میں انھوں نے دورِ جدید کے ترقی پسند شعراء کی نظموں کی پیروڈیاں کی ہیں۔ "نارسا" میں بھی ترقی پسندوں کی انتہا پسندی کا مضحکہ اُڑایا ہے۔ نثری پیروڈی میں "غالب کے خطوط" بہت مشہور پیروڈی ہے۔

دورِ حاضر کے ان پانچ پیروڈی کے علمبرداروں کے بعد پیروڈی نگاروں کا ایک سلسلہ سا شروع ہوتا ہے۔ وامق کے کلام میں بھی پیروڈیز ملتی ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کے آدمی نامہ کی پیروڈی "پروفیسر نامہ" بہت مشہور ہے، ایک بند ملاحظہ فرمائیے:-

ڈی لٹ جسے ملا ہے سو وہ بھی ہے لکچرر
پی ایچ ڈی جو ہوا ہے سو وہ بھی ہے لکچرر
پٹنہ کا جو پڑھا ہے سو وہ بھی ہے لکچرر
انگلینڈ جو گیا ہے سو وہ بھی ہے لکچرر

بے رنگ جو پھرا ہے سو وہ بھی ہے لکچرر

صادق موتی کے یہاں موضوعات کی ایک وسیع دنیا ملتی ہے اور پیروڈی کا ایک خاص سلیقہ ان کے یہاں موجود ہے ساحر لدھیانوی کی طویل نظم "پرچھائیاں" کی پیروڈی "خرسائیاں" اُن کی شاہکار پیروڈی ہے فیض کی حمد کی پیروڈی "ثنا" لکھ کر کی ہے۔ ساحر کی نظم فنکار کی پیروڈی کا ایک بند پیشِ خدمت ہے:-

میں نے جو گیت ترے پیار کی خاطر لکھے
آج اُن گیتوں کو ایک نظم میں دے آیا ہوں

ہجر کی راتوں کو جو گیت لکھے تھے میں نے
ہاں وہی گیت وہی شاعری، وہی احساس
ریڈیو سیلون بھی اب نشر کرے گا ان کو
تو نے جن گیتوں پہ رکھی تھی محبت کی اساس

اس کے علاوہ "جاوید کے نام" "کیا یہ سب باتیں سچ ہیں" اور "ایک بات" ان کی نمائندہ پیروڈیاں ہیں۔

قاضی غلام محمد کا مجموعۂ کلام "حرفِ شیریں" نہ صرف طنزیہ و مزاحیہ ادب میں بلکہ پیروڈی کے خزانے میں ایک قیمتی اضافہ ہے۔ جذبی کی ایک مشہور نظم کی پیروڈی "موت" کا ایک بند ملاحظہ کیجئے:۔

واعظ: اپنے چہرے پہ نباتات اگاؤں تو چلوں
عطر کچھ مل لوں ذرا خود کو سجاؤں تو چلوں
مرغ بریانی وہی قورمہ کھاؤں تو چلوں
اور پھولا ہوا یہ پیٹ چھپاؤں تو چلوں

اقبال کی نظم "پیرو مرید" اور مرید ہندی" کی پیروڈی قاضی صاحب کی نمائندہ پیروڈی کہی جا سکتی ہے "چورنگ" گوپی ناتھ امن کے کلام کا مجموعہ ہے، پنڈت ہری چند اختر مرحوم کے بعد امن ہی وہ سنجیدہ شاعر ہیں جنھوں نے پیروڈی کے فن کی ادبی اہمیت کو محسوس کیا۔ ان کے اس مجموعہ میں "معذرت کے ساتھ" کے عنوان سے ڈیڑھ درجن کے قریب پیروڈیاں شامل ہیں۔ غالب کی روح سے معذرت کے ساتھ ان کی ایک پیروڈی کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:۔

حریتِ وطن کا دور پھر یہ بکھیڑے ہے کیوں — جا ہے جہاں بھی بس گئے کوئی ہمیں اٹھائے کیوں
باعثِ ترکِ میکشی زہد نہیں ہے مفلسی — آپ نہ مجھ سے پوچھئے پیتا ہوں شب کو چائے کیوں

"کلام بے لگام" این بی سین ناشاد کے کلام کا مجموعہ ہے۔ اس میں پیروڈی کے اچھے نمونے دستیاب ہوتے ہیں۔ دلاور فگار نے بھی اردو میں پیروڈی کو ایک صنف کے طور پر سنوارنے میں کافی اہم حصہ لیا ہے، جذبی کی نظم "موت" شکیل بدایونی کی نظم "تازہ خبر" اور اقبال کی "شکوہ" اور حمد "بچوں کی دعا" وغیرہ ان کی مشہور پیروڈیاں ہیں۔ ذرا کسی مشاعرے میں جانے کے لئے نک سک درست کرتے شاعر کا تصور کیجئے اور اس کا یہ رخ دیکھئے:۔

طرح کچھ یوں ہے کہ گل آئے ہیں بل آئے ہیں
سوچئے کوئی تک ہے کہ غزل آئے ہیں
طرح میں میر کے کچھ شعر نکل آئے ہیں
اب ذرا ان کو توارد سے بچاؤں تو چلوں
ابھی چلتا ہوں ذرا موڈ میں آؤں تو چلوں

پیروڈی کا جائزہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک کہ ہم راجہ مہدی علی خاں مرحوم کی حسنات کا اعتراف نہ کرلیں

مرحوم نے بھی کافی اچھی پیروڈیاں لکھی ہیں ۔ غالب کی اکثر غزلوں کی پیروڈیاں کافی مقبول ہیں ۔ چند اشعار پیش کرنے پر ہی اکتفا کرتا ہوں۔

دیکھ مرجائیں گے ہم اتنا چڑھا وامت مانگ　　وہ گدا جس کو نہ ہو خوئے سوال اچھا ہے
تیرے آتے ہی جو پک جاتا ہے گھر میں کھانا　　تو سمجھتی ہے کہ نادار کا حال اچھا ہے
رشتہ کرنے میں نہ اب دیر لگا اے ظالم　　اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے

(غالب کے گھر کے سامنے رشتہ کی بات چیت)

کبھی تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں　　کبھی تیری چپل کو ہم دیکھتے ہیں
بھلا کیسے لیں گے وہ چپل کی قیمت　　جو تیری طرف دم بدم دیکھتے ہیں
یہ مہندی رچا پاؤں چپل میں کھدے　　ذرا آج اے جو کے ہم دیکھتے ہیں
بنا کر چماروں کا ہم بھیس غالب　　تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

(غالب بامٔ شو کمپنی میں سیلز مین)

"دستک نیم شب" "غالب ایک ریستوران میں ایک اینگلو انڈین حسینہ کے ساتھ" بھی اُن کی مشہور پیروڈیاں ہیں۔

شوکت تھانوی مرحوم، ظریف لکھنوی، ظریف جبلپوری، چراغ حسن حسرت (سندباد جہازی) علامہ حسین میر کاشمیری، خضر تمیمی، شفیق الرحمٰن نے بھی بہت کامیاب پیروڈیاں لکھی ہیں۔

نثری پیروڈیز مقابلتاً ہمارے ادب میں کم ہیں لیکن اگر مناسب توجہ دی گئی تو خاطر خواہ اضافہ ہوسکتا ہے۔ کنہیا لال کپور، شفیق الرحمٰن، پطرس، ملا رموزی، میر ولی اللہ، چراغ حسن حسرت، طغرل فرغان، خضر تمیمی، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری اور ناکارہ حیدرآبادی کے نام اردو نثری پیروڈیز کے سلسلہ میں فراموش نہیں کئے جا سکتے۔ چند سال قبل اخباروں میں پرانی روایات کی پیروڈیاں کی جاتی تھیں۔ "پرانی شراب نئی بوتل" راہی کے قلم سے ملاحظہ فرمائیے، جو اپنے اختصار کے ساتھ پیروڈی کے جملہ لوازم سے کر جلوہ گر ہوتی ہے، اس میں پرانی روایت کی پیروڈی کس خوبصورتی سے کی ہے ملاحظہ فرمائیے :۔

پرانی روایت

کہتے ہیں ایک لڑکی نے اپنی ماں سے پوچھا
"ماں اگر میری شادی ہوگئی تو مجھے ڈیڈی جیسا شوہر ملے گا؟"
ماں نے پیار سے کہا "ہاں میری بچی"
لڑکی نے اب دوسرا سوال کیا
"اگر میں نے شادی نہیں کی تو کیا میں ایک بوڑھی کنواری رہوں گی۔ بالکل خالہ صاحبہ کی طرح"
ماں نے اسی پیار سے کہا "ہاں میری بچی"
لڑکی بڑی گھبرائی اور مایوسی کے ساتھ گردن ہلاتے ہلاتے کہنے لگی۔
"ماں ہم عورتوں کے لئے اس دنیا میں زندگی بتانا کتنا مشکل ہے۔"

پیروڈی کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ اس صنف کے مقصد کے تعین میں خاصا اختلاف موجود ہے دو بڑے گروہ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایک کے خیال میں پیروڈی کو صرف تعمیری اور اصلاحی ہونا چاہیئے۔ وہ کہتے ہیں کہ معاشرے اور زندگی میں پوشیدہ نقائص اور بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کو ہدف طنز بنانا پیروڈی کا کام ہے۔ اور اسی طرح پیروڈی کے ذریعہ ادب میں داخل ہوتے ہوئے تباہ کن رجحانات اور مضر اثرات کی روک تھام کی جا سکتی ہے۔ دوسرا گروہ اس سے مختلف الخیال ہے وہ پیروڈی کو محض تفریح اور تفنن طبع کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ اور اس میں کسی اصلاحی پہلو کے دخل کو ضروری نہیں سمجھتا۔ جب ہم ان دو گروہوں کو آپس میں برسرپیکار دیکھتے ہیں۔ تو ہمیں ڈاکٹر داؤد رہبر کی یہ رائے بڑی وزنی معلوم ہوتی ہے کہ ان دونوں گروہوں کو ایک طرح کا سمجھوتہ کر لینا چاہیئے ...... وہ یوں کہ گروہ اول اصلاحی تنقید کی شرط چھوڑ دے اور گروہ ثانی تفریح محض کی ضد[1] بیچ کا راستہ پیروڈی کی ترقی کے لئے مناسب ہے۔ اصلاحی تنقید ہی اگر پیروڈی کا جزو ہو جائے تو پھر اس میں وہ دلچسپی باقی نہیں رہے گی جو پیروڈی کا طرۂ امتیاز ہے اور اگر تفریح اور صرف تفریح ہی اس کا مقصد ہو تو اس کی افادیت خطرہ میں پڑ جائے گی اس لئے پیروڈی میں اصلاح کا مقصد پوشیدہ ہونا چاہیئے اور اس کی بنیادیں تفریح پر استوار ہونی چاہئیں۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے سنجیدہ ادیب حسب ضرورت مزاح کو پیروڈی کی شکل میں پیش کیا کریں۔ یہ تو ابتداء ہے اور یہ آغاز بھی کم امید افزا نہیں۔ کنہیا لال کپور، شفیق الرحمٰن، فرقت، کرشن چندر اور احمد جمال پاشا سے نثری پیروڈیوں کی تخلیق کے سلسلہ میں بہت سی امیدیں وابستہ ہیں۔

ادبی نظریات کے کمزور پہلوؤں کو پیروڈی کے ذریعہ ابھارا جائے تاکہ آج ادب میں داخل ہوتے ہوئے ناہمواری، شدت پسندی اور بے اعتدالی کے تیز دھارے کا رخ بدل جائے اور ادبی نظریات ان عیوب سے پاک ہیں۔ ان تاریخی واقعات کو بھی پیروڈی کے احاطہ میں لایا جائے، جن کی غیر صحتمندی ایک متعدی مرض کی طرح آج کے خام اذہان میں داخل ہوتی جا رہی ہے ورنہ ڈر ہے ایک زمانہ ایسا آئے گا کہ ذہن بعض ٹھوس حقیقتوں سے منکر ہو جائے گا۔ آج کے محققین کے اذہان نئی چیزوں کی تلاش میں اس درجہ سرگرداں ہیں کہ ٹھوس حقیقتوں کو چکنا چور کر کے ان پر خیالی اصنام کی تعمیر میں انھیں ایک خاص طرح کا لطف آتا ہے اگر تحقیق کے اس غلط رویہ کا سدباب نہ کیا گیا تو اصول اور حقائق خواب و خیال بن جائیں گے، اس سیلاب کو روکنے کے لئے پیروڈی کا فن نہایت خوبی سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

کئی صاحب طرز انشاء پرداز طنز و مزاح نگار اور بڑے بڑے شعراء اپنے وقت ادب کے سرمایہ میں اپنے قیمتی تحائف فکر دیتے آئے ہیں۔ اگر ان سب کی نظر اس غریب الوطن صنعت پر بھی پڑ جائے تو ہمارے ادب کے سرمایہ میں خاطر خواہ اضافہ ہو گا۔

○

[1] "فارسی اور اردو میں پیروڈی کا تصور" از ڈاکٹر داؤد رہبر

(ادبی دنیا ستمبر ۶۲ء)

اشتہار
۳۸۶
نگار پاکستان - سالنامہ
نگارِ پاکستان ۔ سالنامہ سنہ ۱۹۶۳ء
نیاز نمبر
جس میں تقریباً پاک و ہند کے سارے ممتاز اہل قلم اور اکابر ادب نے حصّہ لیا ہے ۔
اس میں نیاز فتحپوری کی شخصیت اور فن کے ہر پہلو مثلاً ان کی افسانہ نگاری، تنقید، اسلوب نگارش
انشاپردازی، مکتوب نگاری، دینی رجحانات، صحافتی رنگ، شاعری اور ادارتی زندگی،
ان کے افکار و عقائد اور دوسرے پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کر کے ان کے علمی
و ادبی مرتبے کا تعین کیا گیا ہے ۔ گویا یہ نمبر حضرت نیاز کی شخصیت اور فن کا
ایسا مرقع ہے جو اس سلسلے میں ایک مستند دستاویز اور اردو صحافت
میں گرانقدر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے ۔
قیمت :- آٹھ روپے
مکمل دو جلد
نگارِ پاکستان ۔ ۳۲ گارڈن مارکیٹ ۔ کراچی ۳

نگار پاکستان کا سالنامہ سنہ ۱۹۶۵

جدید شاعری نمبر

جس میں جدید شاعری کے آغاز، ارتقاء، اسلوب، فن اور موضوعات کے ہر پہلو پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے اور اس انداز سے کہ یہ بحث آپ کو حالیؔ و اقبالؔ سے لے کر دور حاضر تک کی شعری تخلیقات و تحریکات کے مطالعہ سے بے نیاز کردے گی۔

اس کے چند عنوانات

جدید شاعری کے اولین محرکات - جدید شاعری کی ارتقائی منزلیں - جدید شاعری کی داخلی و خارجی خصوصیات جدید شاعری اور اس کے اصناف - جدید شاعری میں ابہام و اشاریت کا مسئلہ - جدید شاعری میں کلاسیکل عناصر - جدید شاعری کی تحریکات - جدید شاعری کی مقبولیت و عدم مقبولیت کے اسباب نظم آزاد - نظم معریٰ - سانٹ اور جدید غزل کی خصوصیات - جدید شاعری کے نمایاں موضوعات و رجحانات - جدید شاعری کا سرمایہ اور اس کی ادبی قدر و قیمت وغیرہ -

اردو کے تقریباً سارے ممتاز اہل قلم نے اس نمبر میں حصّہ لیا ہے

قیمت ... چار روپے

نگار پاکستان - ۳۲ گارڈن مارکیٹ - کراچی ۳